

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Ao espelho o Eu é Outros

O auto-retrato nu: desenho e pintura

Texto integrante de doutoramento em Arte e Design

Ricardo Leite

Porto, 2015

Orientador: José R. Vaz (prof. aux., FBAUP)

Ao meu tio Jorge

Agradecimentos

Gostaria de deixar palavras de profundo agradecimento a José Vaz, por me ter acolhido como orientando e pela disponibilidade e empenho que desde o primeiro momento demonstrou na orientação deste estudo. Estou certo que sem a sua visão sempre clara e atenta, que ao longo das sessões de trabalho colocou sobre os conteúdos em questão, este texto não seria o que é.

Agradeço ao meu tio, Francisco Veiga, especialmente pela generosidade e dedicação que o caracterizaram durante as inúmeras tardes em que me acompanhou. Sei que o texto carregará também a marca do seu entusiasmo, não raras vezes maior que o meu.

Tive, em diferentes momentos da execução do texto, o privilégio de beneficiar do apoio de outras pessoas. Sem estabelecer ordem preferencial, evoco os seus nomes como apreço pelos contributos na realização deste estudo académico. Agradeço à Susana Fernando, ao Viriato Morais, à Carolina Avilez, ao Professor Manuel Marques (da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto), Professor da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, à Professora Adelaide Tsou, à Conceição Rocha, à Luciana Rodrigues, ao Zé Amândio e ao Henrique Chaves.

RESUMO DA TESE

A tese surge como consequência de uma prática à qual tenho vindo a dedicar-me desde que em 1992 iniciei o curso de Pintura na então Escola Superior de Belas Artes do Porto: desenho e pintura de auto-retrato nu.

De acordo com um dos modelos previstos no regulamento do 3º ciclo de estudos de continuidade à prática de auto-retrato nu realizando um conjunto de pinturas e desenhos. Estes desenhos e pinturas que apresento constituem o corpo de trabalho a partir do qual se elaborou a componente escrita. Assim, não será excessivo sublinhar que a componente escrita da tese decorre da componente prática.

Tratando-se de auto-retrato, e tendo como princípio metodológico trabalhar sempre por observação do natural (nunca me socorrendo de imagens fotográficas), os espelhos, para além de objetos indispensáveis na execução de cada desenho ou pintura, determinam, de modo significativo, os resultados compositivos. Esta articulação entre pintura, desenho e espelhos constitui a matéria do texto complementar à tese. As particularidades dos espelhos relativamente aos formatos, às dimensões e ao tipo de superfícies (planas ou convexas), condicionaram parte dos processos oficinais e parte dos resultados plásticos. A partilha de espaço a que a prática de observação do natural obriga quanto à localização dos utensílios de pintura e desenho (com as suas diferenças) conduziu a resultados necessariamente distintos principalmente no que às poses e composições diz respeito, quer em pintura, quer em desenho. Acresce a esta logística oficial o facto de, no caso do auto-retrato ao natural, o corpo que posa ser simultaneamente o corpo que executa. Deste modo, a variedade de poses desejada está, em certa medida, estrangida pelas limitações físicas que esta condição impõe.

A segunda parte da componente escrita apoia-se em informações históricas para, segundo uma visão de pintor, abordar alguns aspetos sobre a prática do auto-retrato nu.

A relação que se estabelece quanto ao uso que ao longo dos séculos os pintores terão feito de superfícies espelhadas na execução de auto-retratos nus envolverá obras de alguns artistas (como é o caso particular de Dürer e Egon Schiele), que no contexto da história da arte, têm vindo a ser reconhecidas como episódicas.

ABSTRACT

This thesis is a consequence of a practice which I have dedicated myself to, firstly as a mere exercise since 1992, when I started as an undergraduate at the Oporto Fine Arts School. This exercise became an autonomous artistic production in drawing and painting of the naked self-portrait.

According to the PhD regulations, which include a theoretical practical thesis model, I continued the practice of the naked self-portrait by creating a series of drawings and paintings.

These drawings and paintings are the core which became the basis and support of this thesis' written part. They are, therefore, the subject upon which the written text has been constructed.

Because the naked self-portrait features in this work, and since working from life is the methodological principle that guides my own practice, mirrors are determinant as far as composition is concerned. Indeed they are indispensable elements in the making of each drawing and painting. This close link between drawing and painting self-portraits and mirrors is the basis of the ideas developed on the written part of this work.

The singularities associated with mirrors regarding format, size and shape of surface (flat or convex) particularly influenced practical aspects of the painter's work and, consequently, the pictorial results.

When dealing with defined spaces and working from life, one is forced to be aware of the location of the several painting and drawing materials in use. Such physical conditions led to peculiar aesthetic outcomes, especially concerning body pose and composition.

Adding to these spacial circumstances is the fact that the body that sits is simultaneously the body that paints or draws.

Hence, the range of possible poses is narrowed given the physical limits of this situation.

Part two of the text is based upon fundamental historical information which will deal with aspects regarding the naked self-portrait from a painter's point of view.

The intrinsic connection established over the centuries between image reflective surfaces used by painters and the making of naked self-portraits will be illustrated by the work, commonly considered rare, of artists such as Albrecht Dürer and Egon Schiele.

Índice

Introdução

1. Apresentação do modelo da tese.....	15
2. Apresentação do tema e do modo como se estrutura a tese.....	15
3. A questão do título.....	17
4. Organização do texto.....	18

Primeira parte

5. Os primeiros anos como estudante de pintura.....	19
6. O funcionamento das aulas de desenho de figura humana.....	19
7. Modelo vivo: distância do modelo, posicionamento da folha e campo de visão....	21
8. O enquadramento.....	23
9. Subaproveitamento do espaço da folha.....	25
10. Afastamento e distância do modelo – diferentes enquadramentos.....	26
11. Constrangimentos da prática de desenho de figura em contexto académico.....	28
12. A autonomia no uso de espelho – o exercício.....	28
13. As poses.....	29
14. Características do espelho plano – a inversão a 180º.....	30
15. Variação do tamanho da imagem com a proximidade ao espelho.....	33
16. A relação entre o tamanho do espelho, da imagem e do corpo.....	35
17. Consequências da variação da dimensão do espelho na imagem virtual e na projeção.....	35
18. A inclinação do espelho: efeitos de posição relativa.....	37
19. O ponto de vista <i>picado</i> e <i>contrapicado</i>	39

20. O “equilíbrio físico” e o “equilíbrio percetivo”	39
21. A sensação de descontinuidade do espaço a partir da inclinação de espelhos “orientação retiniana”	42
22. Efeitos de alongamento e o aumento real da projeção	44
23. A utilização de dois espelhos	44
24. Outros espelhos	50
24. Os espelhos curvos	50
25. O espelho convexo esférico – propriedades	51
26. A geometria da realidade ótica do espelho convexo esférico	51
27. <i>Ampliação transversal</i>	56
28. <i>Ampliação longitudinal</i>	57
29. Os efeitos em espelhos com diferentes aberturas	59
30. A percepção da cor nos espelhos, nas reproduções fotográficas e a “olho nu”	59
31. Alguns conceitos em torno da cor	62
32. Tom	62
33. Valor	63
34. Saturação	64
35. As alterações da cor nos espelhos	65
36. Utilização do espelho no trabalho de ateliê	67
37. Condições físicas da prática oficial: o desenho e a pintura	68
38. Os utensílios da sessão de pintura	68
39. O <i>dinamismo</i> e o <i>movimento</i>	69
40. Arnheim e a sugestão de movimento	72
41. Arnheim e o dinamismo visual	75

42. O dinamismo do corpo e o dinamismo da composição.....	79
43. Arnheim e os indicadores dinâmicos: obliquidade.....	79
44. Centralidade e excentricidade: quatro desenhos.....	81
45. A dinâmica do todo.....	85
46. <i>Auto-retrato duplo de perna alçada: a sobreposição</i>	87
47. <i>Auto-retrato duplo de perna alçada: a forma-cunha</i>	91
48. <i>Auto-retrato duplo de perna alçada: a deformação</i>	92
49. <i>Auto-retrato de costas para o espelho: indicadores dinâmicos</i>	94
50. <i>Auto-retrato de costas para o espelho: excentricidade</i>	97
51. <i>Auto-retrato de costas para o espelho: obliquidade</i>	99
52. <i>Auto-retrato de costas para o espelho: deformação</i>	100
53. Nota conclusiva da primeira parte.....	100

Segunda parte

54. Aspectos históricos do auto-retrato nu.....	101
55. A prática do auto-retrato nu.....	103
56. A nudez do corpo e a “nudez da cara”.....	104
57. Um caso raro: Dürer e o auto-retrato nu de 1503.....	106
58. Pontormo: entre o exercício e a obra.....	107
59. As superfícies espelhadas e o auto-retrato: alguns aspectos históricos.....	110
60. As superfícies espelhadas: as pedras, o metal e o vidro.....	111
61. As dificuldades na obtenção do vidro: os espelhos de metal.....	115
62. Murano e a criação do <i>cristallo</i>	115
63. O custo dos espelhos venezianos.....	116

64.	Os impedimentos técnicos, o tamanho e a nitidez dos espelhos.....	117
65.	Os avanços técnicos e a qualidade dos espelhos.....	118
66.	Problemas práticos da execução de auto-retratos: Parmigianino e o auto- -retrato ao espelho convexo.....	119
67.	Dürer e Pontormo: espelhos metálicos ou de vidro?.....	121
68.	Sobre a qualidade da imagem em espelhos metálicos.....	121
69.	A hipótese dos espelhos convexos.....	124
70.	A hipótese dos espelhos metálicos.....	125
71.	O auto-retrato de Dürer: um cenário possível.....	126
72.	Desenhar ao natural e a experiência adquirida na formação.....	127
73.	O realismo apoiado pela experiência profissional.....	127
74.	Os experimentalismos que o auto-retrato permite.....	128
75.	Entre o auto-conhecimento e o exercício.....	129
76.	O auto-retrato nu: Dürer, Gerstl e Schiele.....	131
77.	Aspetos socio-culturais e técnicos dos séculos XIX e XX.....	132
78.	O Modernismo em Viena.....	133
79.	A raridade da representação do nu masculino.....	134
80.	Os raios X.....	135
81.	A fotografia e a “libertação” da pintura.....	136
82.	O início do século XX.....	141
83.	A obra de Egon Schiele: referências.....	141
84.	A obra de Egon Schiele e o uso da câmara fotográfica.....	143
85.	Schiele e a psicanálise.....	144
86.	A obra de Egon Schiele e o cinema: o ator e o corpo.....	146

87. O mimo e a pose sem narrativa.....	148
88. A dança e o sentido do movimento.....	149
89. O dinamismo visual nos auto-retratos de Egon Schiele.....	151
90. As marionetas.....	152
91. Schiele e o espelho.....	153
92. Auto-retratos duplos.....	154
93. O <i>Dopplegänger</i>	154
94. O duplo e o problema composicional.....	156
95. Outros artistas, outros auto-retratos nus.....	158
96. As particularidades do auto-retrato nu.....	163
 Nota final.....	 164
Bibliografia.....	167

INTRODUÇÃO

1.

Por opção, e de acordo com o que está contemplado no “Regulamento do 3.º ciclo de estudos em arte e design”, apresento esta tese segundo o modelo teórico-prático de investigação baseado num projeto autoral de produção artística. Os objetos criados são desenhos e pinturas. Assim, o presente texto é entendido como parte integrante e complementar de um conjunto de trabalhos de pintura e de desenho realizados ao longo dos últimos três anos. Alguns destes trabalhos estão aqui reproduzidos e, separadamente, a sua totalidade é apresentada em formato digital. O texto teve como origem o próprio trabalho. Os desenhos e as pinturas não surgiram como mera ilustração das ideias presentes neste trabalho teórico. É precisamente o inverso. Foram executadas e, posteriormente, alvo de reflexão e análise.

Consequentemente, a leitura daquele sem a visualização das pinturas e dos desenhos será sempre opção parcelar e limitada; razão pela qual se compreenderá que me atreva a considerar prejudicial que as provas públicas do doutoramento não decorram no local de exposição dos trabalhos.

2.

Desenho e pinto o meu corpo nu, com regularidade, desde 1990. Assim, neste texto, proponho expor o olhar reflexivo que tenho vindo a desenvolver sobre métodos e processos de criação do meu próprio trabalho, tornando a minha mundivisão artística tão clara quanto possível. Esse entendimento tem vindo a desenvolver-se tendo presente obras de artistas, cuja temática é, de uma forma indireta e dentro do universo de referências que fazem a história da arte, semelhante à minha.

A componente escrita da tese desenvolve-se em duas partes:

- Uma primeira parte em que analisarei a realidade ótica dos reflexos em

espelhos planos e esféricos, bem como a sua relação com aspetos compositivos das pinturas e desenhos produzidos no âmbito deste estudo. A composição de cada um dos trabalhos apresentados resulta de uma prática de ateliê, cujo objetivo primordial foi – e continua a ser – resolver questões de natureza formal. No âmbito da produção de um trabalho académico como este, encontrei razões que me levaram a estabelecer fortes paralelismos entre os aspetos compositivos da minha produção artística e conceitos-chave que remetem para algumas das teorias de um especialista em questões de psicologia da arte, Rudolf Arnheim (1904-2007). Embora pinturas e desenhos sejam abordados à luz das mesmas teses, estabeleço entre eles uma separação, sobretudo por questões oficinais específicas de cada uma das técnicas.

– Uma segunda parte em que, envolvendo necessariamente uma visão histórica, contextualizarei a prática do auto-retrato nu. Não sendo historiador de arte, a perspectiva pela qual será desenvolvida a questão da utilização de espelhos na sua relação com o auto-retrato nu será marcada por um entendimento de pintor, reportando-me ao que constitui a experiência prática de ateliê e ao modo de ver que, por sua vez, também resulta do contacto direto com outras pinturas e desenhos. O interesse deste ponto de vista será, apenas, dar relevo a alguns aspetos que poderão estabelecer relações com o trabalho que executo. A título de exemplo, quando abordo o surgimento e desenvolvimento das superfícies refletoras, de acordo com informações históricas, será para assinalar aspetos formais e artísticos, visão necessariamente diferente daquela que seria uma reconstituição histórica feita pelo especialista, o historiador de arte. O mesmo acontece quando me refiro a inovações tecnológicas e científicas, tais como a fotografia e os raios x que, a partir do século XIX, marcaram as artes, em particular o auto-retrato nu. Neste contexto, destacarei os inúmeros auto-retratos nus de Egon Schiele, por serem considerados exceção no género e por constituírem corpo de obra autónomo no conjunto da sua produção artística. Em suma, proponho-me discurrir sobre o modo como o auto-retrato, os espelhos e o espaço se articulam com

as estruturas compositivas da minha própria pintura, estabelecendo, sempre que se justificar, paralelismos com as obras e autores que aqui se discutirão.

3.

Quanto ao título, passo a explicar a razão por que inclui a expressão *o Eu é Outros*.

Trata-se da interpretação pessoal de uma expressão de Rimbaud (1854-1891), em carta a Georges Izambard, datada de 13 de maio de 1871, na qual afirma: “Eu é um outro.”¹

Senti nesta expressão – a enquadrar, provavelmente, nas tendências “impessoalistas” do Simbolismo² – uma estreita relação entre espelhos e auto-retratos. No que diz respeito à imagem que tenho da minha cara e do meu corpo, as diferenças nos meus auto-retratos são significativas. Constato, não sem estranheza, que, embora tratando-se de auto-retratos realizados ao espelho, os corpos e as caras não se me afiguram iguais de pintura para pintura, como se aqui ocorresse qualquer coisa de semelhante a uma, se nos é permitido o vocábulo, *homofonia*³. A partir do meu corpo e da minha cara, surgem corpos e caras diferentes entre si. É inevitável a disparidade entre a perceção que tenho de mim, como um indivíduo, e a multiplicidade de outros Eus que vejo nos auto-retratos. A alteração de “Eu é um outro” para “o Eu é outros” prende-se com o facto de *outros*, sendo, inequivocamente, plural, remeter para a ideia de uma variedade caleidoscópica de indivíduos que o Eu revela e não para a ideia de o Eu revelar apenas um *único outro*. (Estou ciente da importância

1 Rimbaud, *Oeuvres complètes*, p. 252.

2 V., por exemplo, Lawler, “Daemons of the Intellect: The Symbolists and Poe,” pp. 106-107, onde se refere ao caso de Paul Valéry.

3 O termo *homofonia* é aqui aplicado para explicar que as representações da minha própria cara dão origem a imagens de caras diferentes, fazendo a analogia com as palavras que, apesar de serem pronunciadas de modo igual, têm significados diferentes.

que o assunto da multiplicidade tem nas mais variadas componentes da história do pensamento e da complexidade de que a respetiva reflexão se reveste. Obviamente, esta dimensão do assunto não pode nem deve ser aqui desenvolvida ⁴).

4.

Com o intuito de poupar o leitor a interrupções que pudessem diminuir-lhe a atenção devida aos conteúdos aqui apresentados, optei por traduzir todas as citações bibliográficas, à exceção de um ou outro caso, objeto do tratamento especial que o texto se encarregará de justificar. Além disso, o texto aparecerá dividido em secções numeradas, correspondentes a blocos temáticos que facilitam a leitura. Sempre que a compreensão de uma das secções beneficiar com a alusão a outra, ou outras, encarregar-me-ei da sua identificação numérica, de modo a permitir a sua localização.

-
- 4 Um exemplo “clássico” talvez seja o do filósofo setecentista escocês David Hume. Hume desvaloriza a ideia do Eu através da constatação de que, ao longo da vida, o Eu de cada um de nós vai mudando, pelo que, a falar verdade, nem uma impressão podemos ter dele (v. Renaut, *L'Ère de l'individu*, pp. 184-185). A razão por que, apesar de tudo, temos tendência a “atribuir uma identidade a essas percepções sucessivas e a admitir que possuímos uma existência invariável e ininterrupta durante toda a nossa vida” (palavras do próprio Hume), deriva do “caráter ‘perpétuo’ do ‘fluxo’ e do ‘movimento’ no seio do qual a multiplicidade das ‘percepções diferentes’ ‘se sucedem umas às outras com uma rapidez inconcebível’”. “A identidade do Eu,” conclui Renaut, não passaria de “um ‘efeito’ do que de ininterrupto tem a sucessão da individualidade das impressões — de nenhum outro modo se poderia fazer mais por que o sujeito fosse o local fictício duma unidade vazia, um teatro de impressões, mas um teatro que se reduz aos atores que nele representam, teatro sem cena, ilusão dum teatro ou dum local que nada mais é na realidade do que o fluxo do que aí se sucede” (*Id.*, p. 185; v. também, Besnier, *Histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, pp. 170-171). Mais recentemente, para certas sensibilidades “desconstrutivistas,” “a linguagem literal da consciência não existe, sendo o próprio eu uma figura ou um efeito de linguagem” (Leitch, “The Lateral Dance,” p. 597). Ou seja, não usamos a linguagem — é ela que nos usa a nós. “A consciência humana e a intencionalidade não são as fontes da linguagem. Transformar estes efeitos em causas é pôr o depois antes do antes — é construir um tropo. O eu é uma construção figurativa, uma metalepse” (*Id.*, *lb.*). Ideias talvez comparáveis são as dos behavioristas, que, como se sabe, eram “antimentalistas.” Um dos seus representantes maiores, B. F. Skinner, por exemplo, entendia que as “entidades subjetivas” não passavam de “construções verbais” e “ratoeiras gramaticais” (v. Morton Hunt, *The Story of Psychology*, p. 268; para a crítica afim da “autonomia,” do livre-arbítrio e da personalidade, v. pp. 269 e 332). Supomos que os exemplos se poderiam multiplicar sem dificuldade.

Primeira parte

5.

Nos meus primeiros anos de estudante de pintura existia a cadeira de desenho e a de desenho de *figura humana* (*sic*) no programa do curso de artes plásticas da então Escola Superior de Belas-Artes do Porto, revelando-se, assim, a importância dada à formação em desenho. Nesses anos formativos entendia-se ser estruturante a prática do desenho de *modelo vivo* (*sic*)⁵. Ainda sem saber o que me motivou, iniciei esta prática com devoção.

6.

As condições espaciais e materiais da própria sala em que tais aulas ocorriam e as respetivas necessidades pedagógicas tolhiam a minha propensão para uma prática mais experimental e de maior regularidade. A distância e o ponto de vista que eu tinha do modelo dependiam da dinâmica incontrolável da ocupação dos lugares da sala de aula pelos estudantes, o que, por vezes, causava repercussões indesejáveis no próprio esforço de representação. Este esforço intensificava-se, sempre que se tratava de desenharmos a figura humana na sua totalidade e no máximo da área disponível da folha.

5 Figura humana e modelo vivo são conceitos utilizados de forma corrente no domínio das artes plásticas. Por exemplo, em Goliot-Leté (*Dicionário de imagem*, p. 166), podemos ler que “Figura (...) designa as representações dos seres vivos e depois, sobretudo, as do rosto humano.” Doravante, neste estudo, o termo *figura humana* poderá ser substituído apenas por *figura*, para designar apenas as representações de uma pessoa, nua ou vestida, enquanto a expressão *modelo vivo* será abreviada para *nu* ou *modelo*, a fim de designar a presença de pessoa nua, a partir da qual, por observação, se executa uma escultura, um desenho ou uma pintura. Para compreensão mais abrangente do papel do desenho de figura humana na formação artística nas escolas do século XX, servi-me com proveito da leitura do texto resultante de uma palestra dada por Mayer Schapiro, em 22 de Maio de 1967, na Escola de desenho, pintura e escultura de Nova Iorque: “Art Schools: Drawing from the Figure”, pp 31-48.

Numa tal situação, a distância a que o desenhador ficava do modelo condicionava muito o grau de dificuldade a desenhar. Daí que, na introdução de um texto como o este, haverá vantagens em clarificar realidades e noções de que o desenvolvimento do texto decisivamente depende. Deter-me-ei, com redobrada atenção, a descrever o contexto de trabalho que encontrava e de que a situação pedagógica supra citada é apenas um caso muito particular.

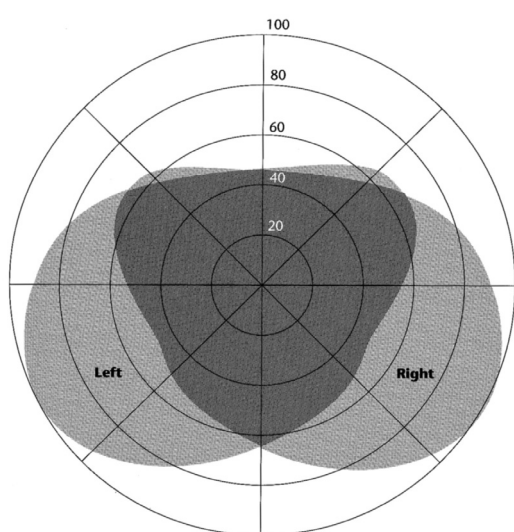


Fig. 1 - O diagrama ilustra a amplitude do campo visual com a cabeça e olhos fixos. A parte central a cinzento escuro representa a área vista pelos dois olhos. A área a cinzento claro à esquerda e à direita representa o que o olho esquerdo e direito veem respetivamente. Imagem retirada de <http://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/325/Resources/Optics/Visual%20System/05%20Visual-field.jpg>

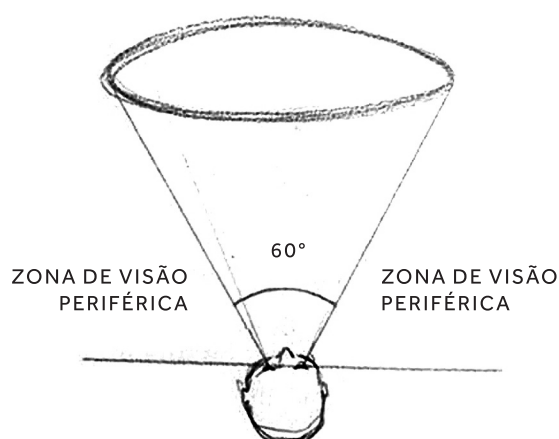


Fig. 2 - Desenho executado a partir de um diagrama de Solso (*Cognition and Visual Arts*, p. 24). Os objetos localizados dentro do cone são vistos com a nitidez suficiente para serem desenhados.

7.

A primeira condição para evitar situações que aumentem a dificuldade em desenhar a figura ao vivo é reduzir os movimentos da cabeça que se tornam cansativos para quem desenha. Serem apenas os olhos a deslocarem-se entre a folha e o modelo é a situação mais confortável, mas nem sempre isto é possível.

A imobilidade da cabeça condiciona o processo de observação. Ultrapassado um determinado ângulo de visão deixa de ser possível ver os objetos com a acuidade visual necessária para desenhar, já que a área dos olhos, assim sensibilizada, passa a situar-se na periferia da retina, onde o registo de estímulos estáticos é escasso, impedindo uma observação clara.

Os especialistas garantem que, sem a movimentação da cabeça, o olhar consegue abarcar com nitidez uma amplitude aproximada dos 60 graus⁶. Embora as movimentações dos olhos não permitam a mesma amplitude no sentido vertical e horizontal (fig. 1)⁷, Solso sugere, como esquema para ilustrar uma parte do campo visual, um cone imaginário como o apresentado na fig. 2. A acuidade visual é menor para objetos que se localizem fora dos limites deste cone, ou seja, na zona de visão periférica.

Nestas circunstâncias, para os desenhar haveria que rodar a cabeça. Assim, com o intuito de diminuir ou evitar os movimentos da cabeça que possam, desnecessariamente, cansar quem está a desenhar, a localização da folha e do modelo devem estar, sempre que possível, dentro dos limites do cone imaginário (ou campo visual).

A área que a folha ocupa no campo visual do desenhador determina se terá de haver, ou não, ligeiros movimentos da cabeça, para que modelo e folha possam ser vistos na totalidade e, simultaneamente, se apresentem na situação ilustrada na

⁶ Solso, *Cognition and Visual Arts*, pp. 22-25.

⁷ Solso, *Id.*, pp. 22-23.

fig. 3. Para ver o modelo e a folha, havendo rotação e inclinação da cabeça (representadas respetivamente em *a* e em *b*), estas devem ser o mais reduzidas possível. O ponto *c* é um dos pontos na folha que, para ser incluído no cone visual, obrigaria o desenhador a movimentar ligeiramente a cabeça. Para ver essa zona da folha o desenhador teria de rodar ou inclinar a cabeça.

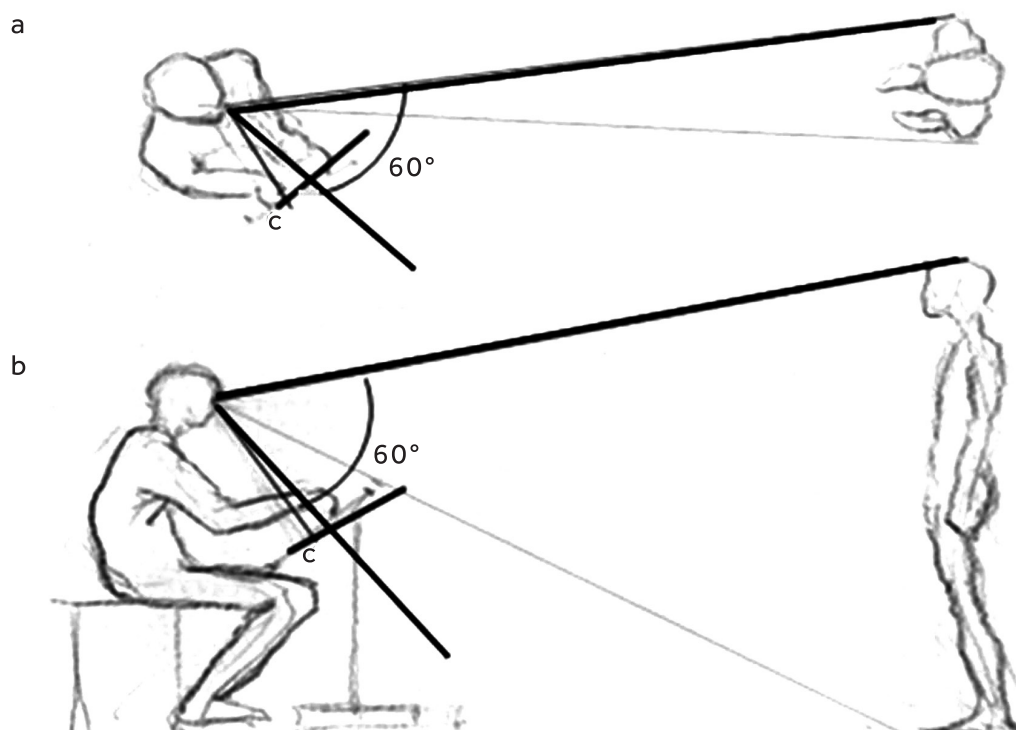


Fig. 3 - A imagem *a* é a planta da localização do desenhador, da folha na vertical e do modelo e a *b* é uma vista lateral do modelo e do desenhador com a folha na oblíqua.

8.

No intuito de tornar claro o género de problemas práticos que se colocavam nas aulas, imaginemos uma situação de desenho na qual o suporte de papel seja substituído por uma espécie de “janela”⁸, assegurando, deste modo, um registo, o mais direto e *transparente* possível, daquilo que se pretende desenhar. Substitua-se, pois, a relativa opacidade da folha por um suporte transparente de 60 por 40 centímetros (um tamanho próximo da folha A2, embora numa diferente proporção), colocado entre o desenhador e o modelo, como se de um vidro se tratasse, através do qual o primeiro veja o segundo. Uma das vantagens consiste em ajustar o desenho do modelo à maior área possível da folha. A outra vantagem traduz-se no facto de o desenhador, ao observar através da “janela”, fazer coincidir os pontos que observa no modelo com os que regista no vidro. Deste modo, limita-se a desenhar *diretamente* a intersecção dos raios visuais do objeto no vidro, sem os rodeios técnicos que a representação do mesmo exige, a partir do momento em que nos servimos de um suporte opaco.

Para que o corpo do modelo seja visto pelo desenhador, na sua totalidade e dentro dos limites do vidro, é necessário respeitar-se uma determinada distância entre um e outro. Por outro lado, a proximidade a que o desenhador tem de estar do vidro não deve variar muito, para que seja cómodo desenhar na sua superfície. Habitualmente, esta última distância (entre desenhador e vidro) é a de um braço ligeiramente fletido. Dependendo da distância entre o desenhador e modelo, este enquadrar-se-á diferentemente dentro dos limites do vidro.

8 A comparação do suporte em que se desenha com uma janela é usada por Alberti (v. *Da pintura*, p. 54).

Mutatis mutandis: nos meus tempos de estudante acontecia, por vezes, ficar muito perto do modelo e deparar-me com o género de problemas que passo a explicar através da fig. 4, na qual se ilustra a relação de distância entre quem desenha e o modelo, bem como o enquadramento que daquela relação resulta.

Na fig. 4, [F F'] representa a placa transparente onde se desenha. Colocado o vidro à distância de um braço ligeiramente fletido em frente do desenhador, identificado à esquerda com a letra *O*, tenha-se em consideração o seguinte: se ao ponto *A*, ponto mais alto do modelo *M1* correspondesse, na placa, o ponto *A1*, ao ponto *B* (o ponto mais baixo de *M1*) corresponderia o ponto *B1*, que está fora dos limites da placa. O ponto *F'* seria aquele onde a figura atingiria o limite inferior da placa. Assim, *M1* não estaria integralmente enquadrado no suporte. A fig. 5 mostra precisamente o enquadramento de *M1* visto pelo observador através da placa transparente.

No caso do modelo *M2*, identificado na parte de baixo da figura 4, os pontos *A* e *B*, respetivamente mais alto e mais baixo, correspondem aos pontos *A1* e *B1*, dentro dos limites da placa, equivalendo a que o corpo do modelo fique integralmente representado, como ilustrado na fig. 6. Note-se que, em condições semelhantes às representadas na fig. 4, dependendo do tamanho do vidro transparente onde se desenha, os enquadramentos também variam. Se no caso de *M2* a altura do vidro fosse menor do que a medida compreendida entre *A1* e *B1*, o enquadramento não incluiria a totalidade do corpo. Isto não significa que não fosse possível desenhar integralmente *M1* ou *M2* num vidro de menores dimensões. Porém, neste caso, ao observar o modelo, o desenhador teria de reduzir no vidro as medidas observadas e estabelecer uma escala de correspondências métricas. Contudo, deixariam de ser funcionais as relações de observação direta acima tratadas (fig. 4), desaparecendo as vantagens da utilização de um vidro sobre uma simples folha de papel, dado que os cálculos percetivos, imprescindíveis no registo de um objeto em suporte opaco, seriam dispensáveis.

Fig. 5

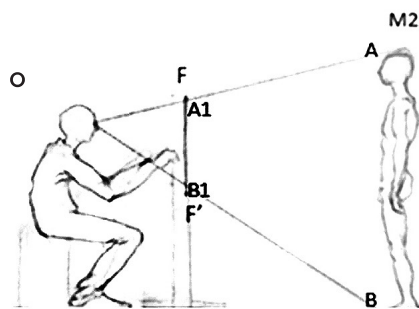
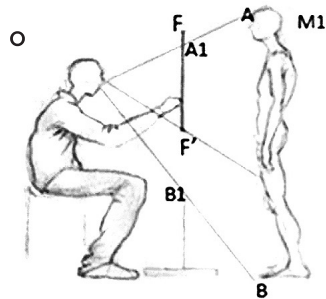
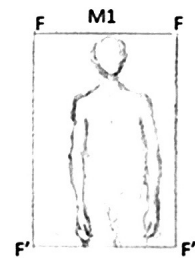


Fig. 4



Fig. 6

9.

Como se viu na fig. 4, a distância a que *M1* está do vidro não permite o registo da totalidade do corpo quando o desenhador o vê através do dito suporte.

Tratar-se-á, seguidamente, da situação em que o modelo se encontra a uma distância tal, que a respetiva imagem ocupa, apenas, uma pequena porção da área disponível, como se ilustra na fig. 7.

10.

A fig. 7 ilustra duas situações, representadas por *M3* e *M4*. Uma das situações prende-se com o que acabou de ser mencionado no ponto 9, que trata da relação que os enquadramentos do modelo têm com a área do vidro disponível. Se considerarmos os limites do vidro $[F F']$ e dada a distância a que *M3* e *M4* se encontram do suporte transparente, a representação de ambas as situações subaproveita a área disponível. O espaço entre o limite da “janela” que circunscreve o modelo e o limite do próprio suporte permitiria um desenho de maiores dimensões (fig. 8). Por outro lado, se considerarmos a porção do vidro compreendida entre $[F1 F1']$, o subaproveitamento desaparece (fig. 8). A diminuição das dimensões do suporte transparente não é a única solução para evitar tal subaproveitamento. À medida que, tanto *M3* como *M4* se aproximassem do vidro, as suas imagens iriam ocupar, gradualmente, uma maior área, até atingirem a distância mais confortável para o desenhador, que é a que se pode observar na fig. 4 relativamente a *M2*.

A outra situação ilustrada pela fig. 7 mostra que, apesar da diferença das distâncias a que *M3* e *M4* estão do vidro, a altura das respetivas projeções $[A1 B1]$, em $[F F']$, é a mesma.

Convém assinalar que o facto do desenhador não poder usufruir da distância mais cómoda relativamente ao modelo quando se pretende desenhar a totalidade do corpo (tal como documenta a situação de *M1*, na fig. 4), não significa que não seja possível enquadrá-lo. Porém, para a representação integral do corpo, ter-se-ia de recorrer a uma escala de redução, renunciando às vantagens da representação *direta* permitida pelo vidro (tal como se explicou em 8), como se se usasse um comum suporte opaco.

Em resumo, e concluindo esta pequena panorâmica introdutória sobre questões básicas de representação, para o estudante que inicia a prática do desenho de figura humana no contexto escolar, e que nem sempre pode usufruir das condições privilegiadas com que *M2*, na fig. 4, é avistado, as dificuldades são de monta.

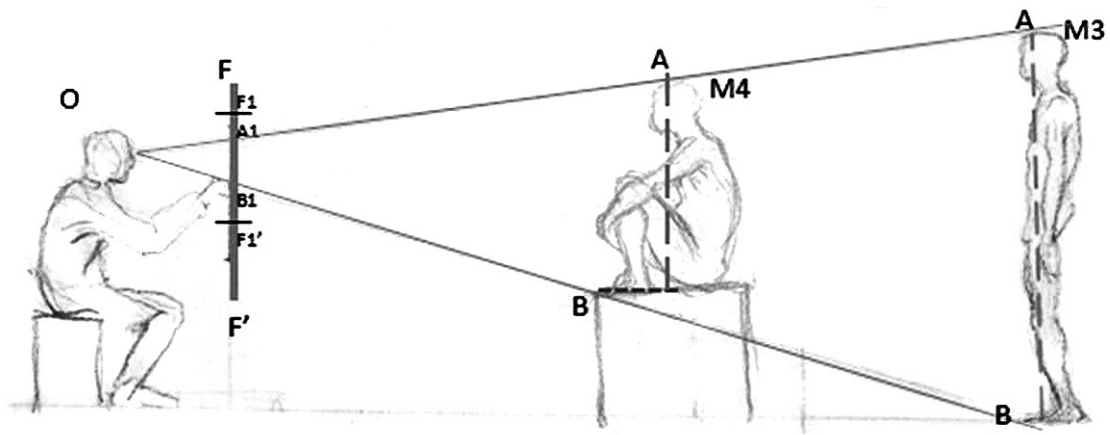


Fig. 7

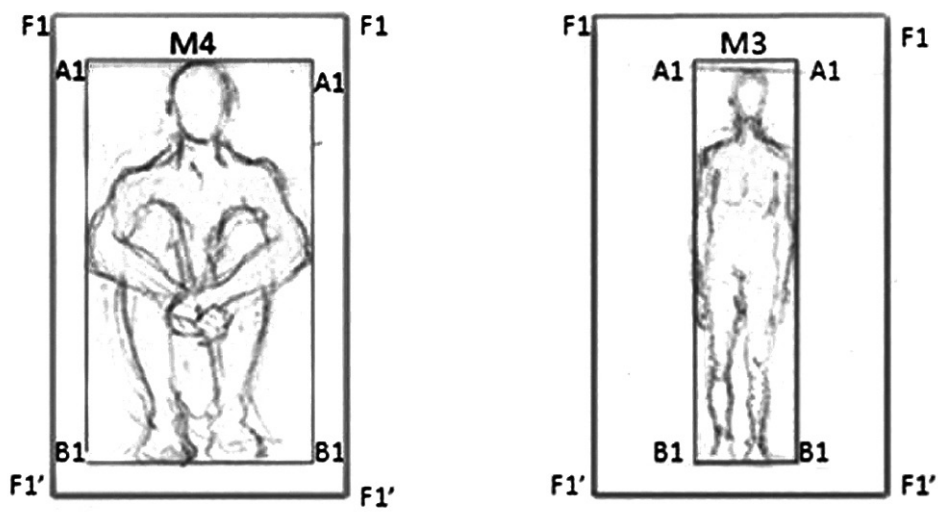


Fig. 8

11.

Além disso, as poses que os modelos assumiam nas aulas privilegiavam a aprendizagem da medida e da proporção. Eram poses com acentuada verticalidade e frontalidade, em que os membros apareciam quase paralelos ao plano de representação. Em contrapartida, poses em escorço ou de grande “dinamismo” físico, que evocassem “movimento”, eram raras, sendo, contudo, as que mais me atraíam⁹.

Como a carga horária não se mostrava suficiente para ultrapassar os limites acidentais e exteriores à minha vontade, já mencionados, impus-me a prática do desenho fora do contexto escolar, onde via a possibilidade de ter um maior controlo no que respeita à pose, ponto de vista e distância ao modelo.

12.

Os convites para posar dirigidos a pessoas próximas, a fim de suprir aquelas lacunas eram, porém, frequentemente recusados. Assim, passei a desenhar-me em frente ao espelho, praticando diariamente o desenho de figura.

Bem cedo me apercebi de que, por um lado, o meu corpo seria uma alternativa, pela incontornável disponibilidade e autonomia. Por outro lado, o espelho, mais do que um imprescindível instrumento de trabalho, tornou-se elemento determinante quanto ao modo como tenho vindo a desenvolver grande parte da minha atividade em auto-retrato nu, na pintura e no desenho.

Assim, desenhar e pintar o meu corpo a partir do espelho teve, de início, razões mais práticas do que artísticas. Contudo, com o decorrer do tempo percebi que esta circunstância poderia ser parte integrante da própria conceção artística. Já não

⁹ Estou ciente de que conceitos como o de “dinamismo” ou de “movimento” são, em imagens estáticas, complexos e exigem a consideração especial que a partir do ponto 40 se lhes dará.

seria encarada apenas como mero exercício; passaria a constituir simultaneamente um meio e um fim.

Esta dupla vertente, de exercício e de conceção artística, estava intimamente ligada ao desenho, processo que passo imediatamente a explicar.

13.

Desenhar é simples. As condições mínimas exigidas implicam apenas um suporte (cujo material é, normalmente, o papel) e um instrumento riscador. Esta simplicidade de meios facilita o rápido acesso à prática. Houvesse vontade, rápida e facilmente percebi que conseguiria as condições mínimas e suficientes para desenhar. Raramente a minha motivação para desenhar encontrava obstáculos de ordem física. Tirando partido destas características, o desenho foi por mim assumido como exercício diário, experimentação e desenvolvimento técnico.

No entanto, ainda que o *treino* de desenho em frente ao espelho não me levasse a ambicionar mais do que o desenvolvimento de capacidades de representação, as limitações do corpo e o espelho iam contribuindo para que se formasse, lenta e involuntariamente, uma determinada conceção de auto-retrato. Desenhar e ser-se ao mesmo tempo modelo diminui a variedade das poses. Exigências mínimas de conforto físico e ergonómico reclamam que os esforços para manter a pose não colidam com a concentração necessária para desenhar. Esta exigência impede que o corpo adquira posições que, caso não acumulasse a tarefa de o desenhar, poderia mais facilmente assumir. Com este constrangimento sentia que, em pouco tempo, a variedade das poses se esgotaria. A versatilidade de posições que o corpo pode ter em frente ao espelho não ia ao encontro da multiplicidade que pretendia. Desenhar o corpo em poses muito distintas umas das outras não se prolongou por muito tempo: as poses passaram a ser uma sequência de natureza repetitiva. Algumas contorções corporais arriscadas mostraram-se rapidamente infrutíferas. A dupla

tarafa de se ser, simultaneamente, modelo e desenhador, impunha limites físicos que começavam a diminuir o entusiasmo. Confrontava-me com uma das mais marcantes diferenças entre desenhar outrem e desenhar-me a mim mesmo.

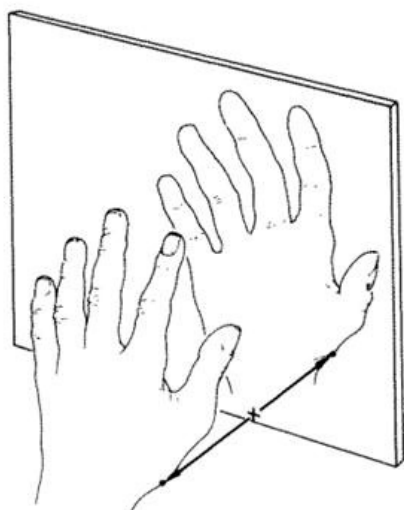


Fig. 9 - Desenho reproduzido em *Óptica*, de Hecht (p. 216).

14.

Uma dessas diferenças reside no facto de, no espelho, a imagem aparecer horizontalmente invertida. Esta inversão deve-se à rotação do eixo ótico em 180 graus¹⁰. No desenho reproduzido na fig. 9 a mão esquerda aparece no espelho como sendo a direita. Esta propriedade dos espelhos fica registada nos meus desenhos pela ausência frequente do braço e da mão que desenhavam. O desenho reproduzido na fig. 10 mostra um dos braços incompletos. Tal omissão não se deve a uma lesão

¹⁰ Hecht, *Óptica*, pp. 216-217.

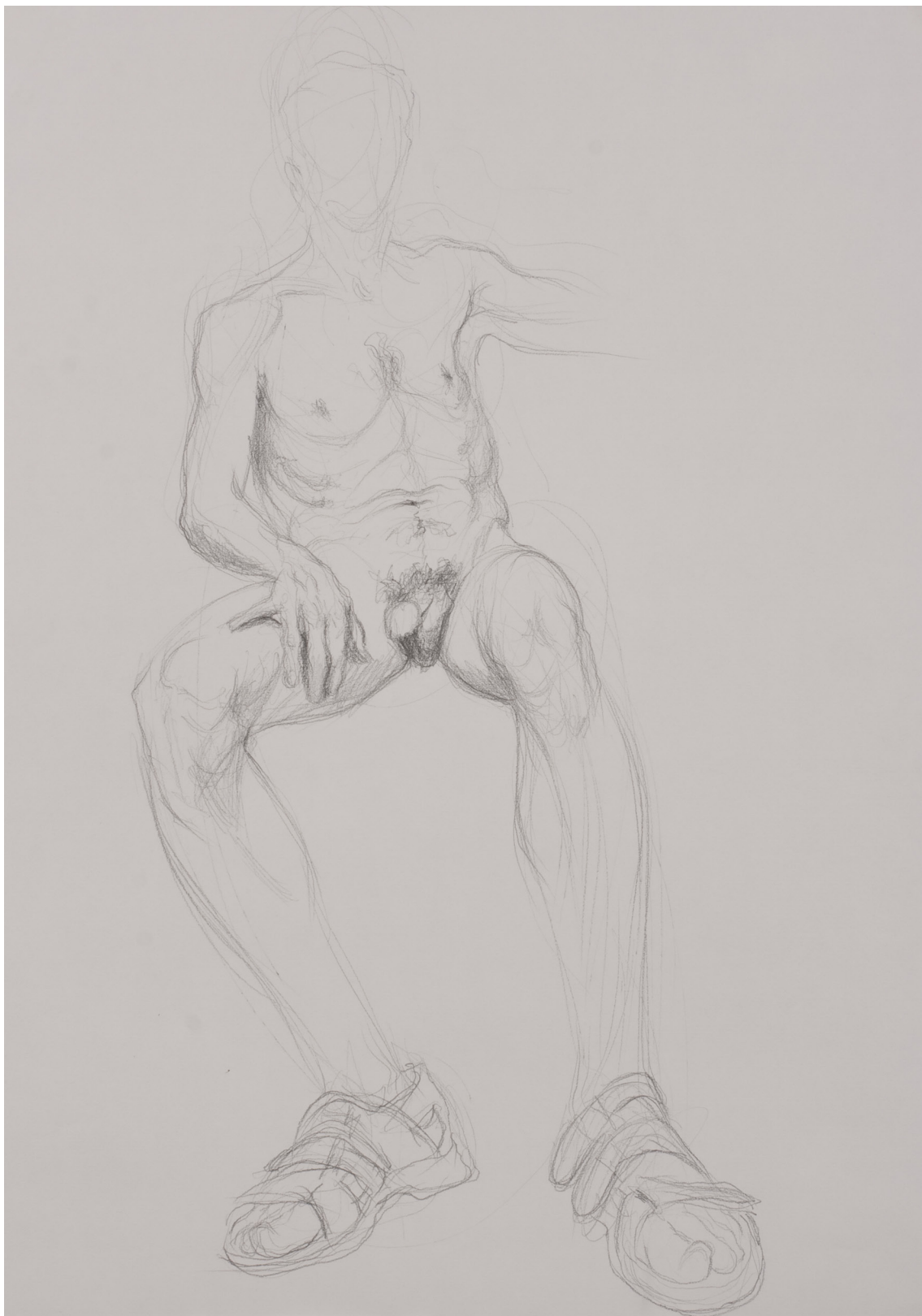


Fig. 10 - Ricardo Leite, *Auto-retrato sem cara*,
59,4x45cm, grafite sobre papel, 2011.

neurológica como aquela que Anton Räderscheidt (1892-1970) sofreu e que, durante uns tempos, justificou que este ignorasse a metade esquerda do seu campo visual¹¹, mas sim à circunstância de, sendo dextrímano, o braço com que desenha estar frequentemente ocultado pela prancheta que serve de suporte à folha. Além disso, o facto do braço se deslocar enquanto eu desenho dificultaria a sua apreensão, coisa que não sucede àquele braço que, sempre visível, imóvel e aparecendo como o direito, é na realidade o esquerdo.

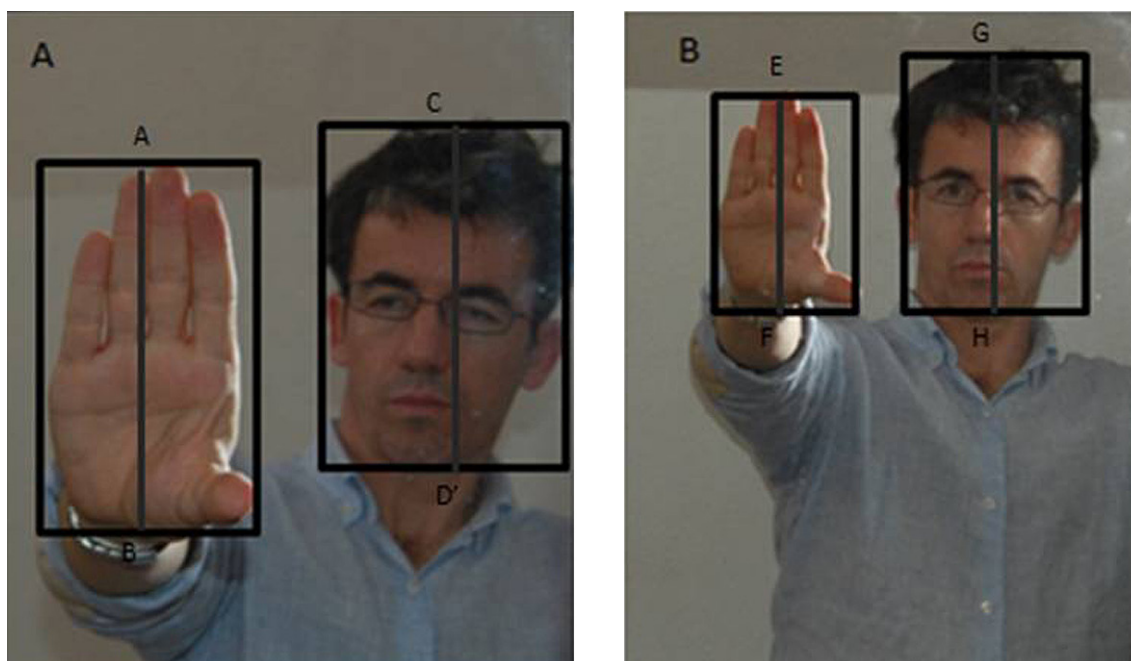


Fig. 11 - Na imagem A a distância da mão ao espelho é de 15cm e a da mão à cabeça é de 60cm. Na imagem B mantém-se a distância entre mão e cabeça, mas recuou-se aproximadamente 1 metro.

11 V. Wurtz, Goldberg, Robinson, "Brain Mechanisms of Visual Attention," p. 105.

15.

Na procura de variedade de soluções na representação do meu corpo passei a desenhar a uma curta distância do espelho. Esta circunstância revelou ser de grande utilidade, pois as imagens dos objetos sofrem uma “deformação” peculiar em função da distância a que se situam de um espelho. O mesmo sucede quando observamos diretamente um objeto. Com efeito, quanto mais próximo um corpo estiver dos olhos, tanto maiores são as disparidades de tamanho entre os seus membros, o que não acontece no caso do corpo se situar mais longe. No desenho reproduzido na fig. 10 pode observar-se como a proximidade em relação ao espelho produz o aumento do tamanho dos pés e das pernas. Embora estes efeitos possam ser mais ou menos acentuados pela interpretação própria de quem desenha, podem também ser objeto de uma observação mais impessoal. Tome-se como exemplo a fig. 11.

A *ratio* entre as dimensões da mão e da cabeça, quando a mão está muito próxima do espelho e a cabeça atrás (A), é maior do que a que se verifica quando, na mesma pose, se recua 1 metro do espelho (B, fig. 12). Para que se verifique este efeito de “deformação” é necessário que a pose contenha elementos desigualmente distanciados do espelho. Não se verificando esta condição, este efeito não tem expressão, como se pode ver no desenho reproduzido na fig. 13, em que as pernas (parte mais próxima do espelho) se encontram a cerca de 2 metros de distância do espelho.

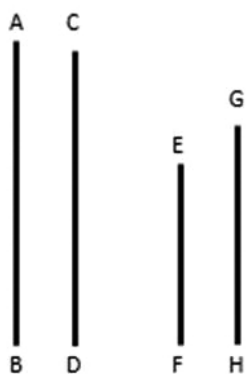


Fig. 12 - $AB/CD = 2,4\text{cm}/2,3\text{cm} = 1,043$
 $EF/GH = 1,4\text{cm}/1,7\text{cm} = 0,823$



Fig. 13 - Ricardo Leite, *Auto-retrato com mão na barriga*, 59,4x42cm, pedra negra sobre papel, 2014.

16.

Anote-se ainda a existência de outras características formais, que resultam da *dimensão e inclinação* dos espelhos. Começemos pela dimensão.

Para que tenhamos uma vista integral do nosso próprio corpo refletida num espelho plano, ou seja, da cabeça aos pés, o espelho terá de ter pelo menos *meta-de* da nossa altura. Para alguém desprevenido, esta medida pode parecer estranha, mas a fig. 14 ilustra este princípio, que passo a explicar.

17.

À imagem que se forma, aparentemente, do outro lado da superfície refletora dá-se o nome de *imagem virtual*. Imagem virtual é a que se forma no prolongamento dos raios luminosos que emanam do objeto e aparentam atravessar a superfície do espelho¹². Formando-se a imagem virtual, tudo se passa como se o espelho fosse o prolongamento do espaço físico onde o observador se encontra¹³. A ótica considera que, no caso dos espelhos planos, a imagem virtual é do mesmo tamanho do objeto, ou seja, o espelho está sempre equidistante do observador e da sua imagem virtual.

12 Isaacs, *Dicionário breve de Física*, pp. 104-105 e Hecht, *Óptica*, p. 152.

13 A definição da imagem virtual no espelho plano como se de uma extensão do espaço real se tratasse, ganha particular relevo na experiência que, em 1972, Amsterdam realizou com bebés de um ano. Segundo a experiência, confrontados com os seus reflexos, os bebés começam a procurar a sua própria imagem atrás do espelho, tomando-a por outro bebé (Amsterdam, "Mirror Self-Image Reactions Before Age Two", pp. 297-305). No famoso caso do "menino selvagem de Aveyron," capturado nos bosques franceses em 1799, a criança teve a mesma reação; ao ser colocada diante de um espelho, procurou atrás dele, na expectativa de encontrar um parceiro (Pendergrast, "Mirror Mirror," pp. 9-10).

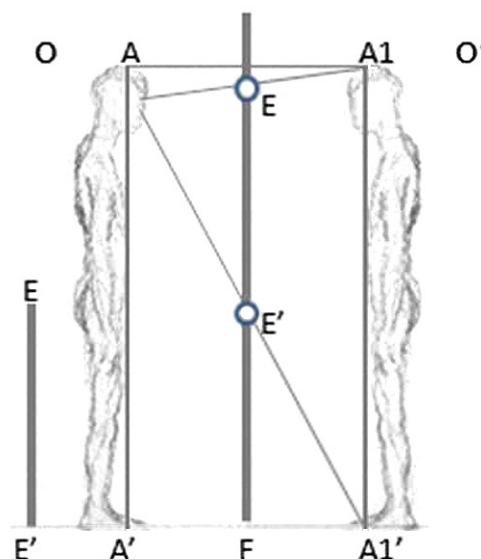


Fig. 14 - $FE'/FE = 0,9/0,9 = 1$

Olhemos agora para a fig. 14. De acordo com a ótica, como já se disse, o observador, à esquerda e identificado com a letra *O* forma uma imagem de igual tamanho (representada à direita e identificada por *O'*), num espaço que parece prolongar o espaço real. Na verdade, a percepção que o observador tem de si mesmo só é possível através da *projeção na superfície do espelho* e que, comparada com a imagem virtual, tem metade da dimensão desta¹⁴. Como se pode observar ainda na mesma fig. 14, [*E E'*], que representa o tamanho da imagem projetada no espelho onde *O* se vê refletido, é metade de [*E1 E1'*], imagem virtual de *O*. Uma das implicações disto é que, quando o espelho é menor do que a metade do tamanho do observador (objeto refletido) a totalidade deste escapa ao reflexo, sendo-lhe impossível ver-se sem que alguma das margens do espelho “corte” ou oculte uma qualquer parte de si. Circunstâncias assim

14 As fontes bibliográficas que consultei a respeito da dimensão *real* das imagens refletidas foram: Lawson, Bertamini, Liu, “Overestimation of the Projected Size of Objects on the Surface of Mirrors and Windows,” pp. 1027–1044, e Gregory, *Mirrors in Mind*, pp. 83-84. (No primeiro destes títulos, trata-se de esclarecer o modo como, *psicologicamente*, tendemos a considerar que a projeção é maior do que de facto é, aludindo-se ao facto de não ser sem alguma resistência que reconhecemos a validade dos dados projetivos).

ocorrem, tanto mais quanto menores forem as dimensões dos espelhos. O desenho reproduzido na fig. 15 resulta da circunstância acabada de descrever.

18.

Abordemos, agora, os efeitos resultantes da inclinação dos espelhos.

Com a inclinação do espelho, a imagem virtual sofre três alterações, envolvendo questões de posição relativa, uma forma peculiar de alongamento e, por último, um aumento da dimensão da projeção na superfície do espelho.

Detenhamo-nos na questão da posição relativa, deixando as outras para o ponto 22.

A fig. 16 ilustra concretamente uma dessas alterações: o espelho sofre uma inclinação de 30 graus relativamente à posição que ocupava na fig. 14. Há um centro de rotação, R , que se encontra na intersecção do espelho com o plano horizontal.

Se compararmos a imagem virtual da fig. 14 com a da fig. 16, nesta última o eixo vertical de O' faz um ângulo de 60 graus com o eixo vertical de O . Uma das consequências disto, como se prova na fotografia reproduzida na fig. 17 (e onde se “encena” o esquema da fig. 16), é que O vê a sua imagem inclinada, ou seja, a inclinação é indissociável de uma perspectiva em contrapicado, pela qual O se vê de baixo para cima com a concomitante diminuição do tamanho daqueles elementos que se encontram mais afastados do espelho. Esta diferença de tamanhos está patente no seguinte diagrama.

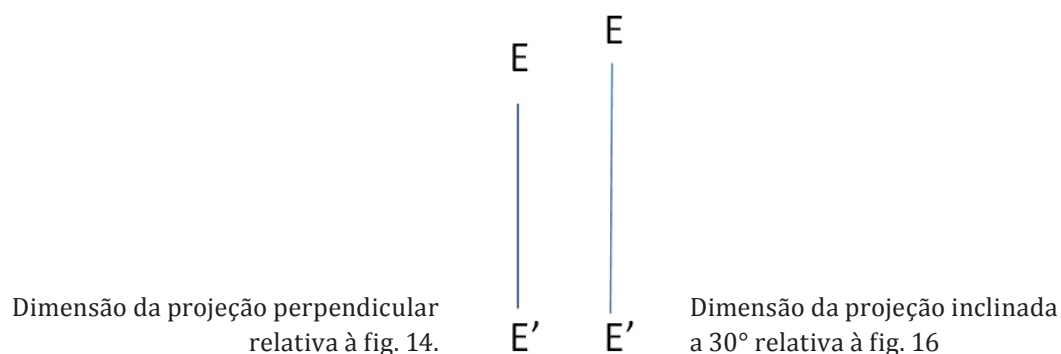




Fig. 15 - Ricardo Leite, *Auto-retrato duplo*,
carvão e giz branco sobre papel, 70 x 50 cm, 2012

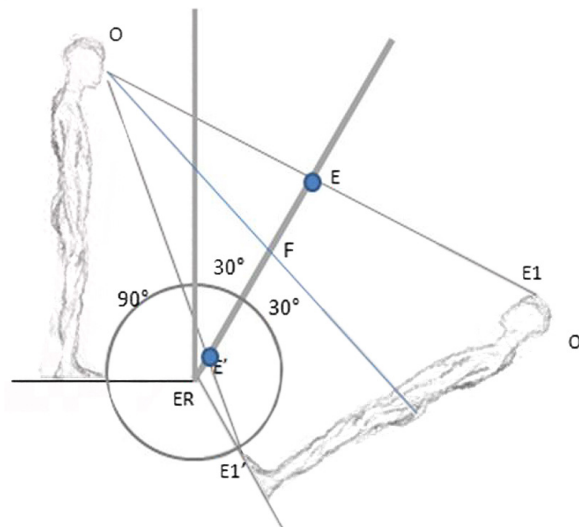


Fig. 16 – $FE'/EF = 1,9/0,9 = 2,111$

19.

Por outro lado, dada a importância de que o fenómeno se reveste nos enquadramentos pressupostos pela minha pintura, note-se a seguinte particularidade: uma imagem virtual vista em contrapicado parece estar *mais alta do que aquilo de que é o seu reflexo*. Na verdade, o observador, simultaneamente objeto de reflexão, olha para baixo e não para cima, a fim de poder observar a sua imagem refletida.

A perspetiva que se tem do corpo em tais circunstâncias é semelhante a estarmos em baixo e inclinarmos a cabeça para ver o que se encontra em cima. Nesta situação, para aquele que olha para cima (e não para baixo, como acontece com o espelho inclinado), os pés de quem se encontra em cima estão mais próximos do observador do que a cabeça (do observado).

20.

Comparemos a percepção da nossa própria imagem num espelho plano paralelo ao nosso eixo vertical (fig. 14), com aquela que é obtida na situação ilustrada pela fig. 16.

Na primeira situação, em que a imagem refletida funciona como um prolongamento do espaço físico real, sentimos que a nossa própria imagem poderia corresponder a outrem, ocupando à nossa frente um espaço que partilha connosco (como já se tinha dito antes, no ponto 17)¹⁵.

Na segunda situação, com a inclinação do espelho, neste caso a 30 graus, a imagem virtual já não simula o prolongamento do espaço físico real. Isto é, tudo aparece inclinado e, embora saibamos que mantemos a verticalidade do nosso corpo, a imagem virtual dada pelo espelho é oblíqua. Há aqui como que uma “descontinuidade” do espaço, uma desigualdade entre aquele espaço onde se situa o objeto e o da sua imagem virtual.

Dado que em boa parte das minhas pinturas faço uso deste género de “artifício” resultante da inclinação do espelho, torna-se pertinente explicar melhor o aspeto formal do mesmo “artifício.”

O equilíbrio do nosso corpo, na esmagadora maioria dos casos, é acompanhado pela verticalidade e pela horizontalidade. A força gravitacional a que os corpos

15 A ilusão que um espelho plano perpendicular ao chão dá, de prolongar o espaço onde nos encontramos, pode levar a que, em determinadas situações, confundamos por breves instantes o nosso reflexo com *outrem* que aparecesse, naquele momento, à nossa frente. Num episódio que passo a contar experimentei o impacto psicológico que um observador desprevenido sofre ao ver-se refletido inesperadamente num vidro, não reconhecendo de imediato que o que parece ser um outro, naquele preciso momento à sua frente, é ele próprio. De lanterna na mão, entrei num compartimento e quase choquei com alguém que, como eu, transportava uma lanterna. Devo ter perdido a cor e o batimento cardíaco disparou. Não me mexi, petrificado, e o mesmo sucedeu com o estranho da lanterna. Era eu próprio. Outros episódios são narrados em Pendergrast, “Mirror Mirror”, p. 5.

estão sujeitos é exercida na vertical. Considerando apenas o nosso próprio corpo, acontece serem a verticalidade e a horizontalidade as situações em que atingimos um estado de maior equilíbrio (ainda que em pé necessitemos de força muscular para manter a postura, e deitados, a dispensemos por completo). Não desdenhando as exceções que confirmam a regra, a verticalidade e a horizontalidade são, igualmente, os elementos formais mais presentes nas construções arquitetónicas. Para reforçar o que atrás se referiu sobre o equilíbrio, imaginemos a seguinte situação: se, ao acordarmos, deparássemos com todo o mobiliário da nossa casa numa posição oblíqua e, ao sairmos para a rua, fôssemos confrontados com as pessoas a caminhar obliquamente e os edifícios e casas igualmente em posição oblíqua, julgaríamos não ter saído de um pesadelo. A ameaça à “normalidade” que tal cenário inspira prende-se, essencialmente, com a perda da verticalidade. Os músculos do corpo (e o sistema vestibular do ouvido interno) encarregam-se de nos indicar se estamos inclinados, na posição horizontal ou vertical. A ilusão que os espelhos perpendiculares ao chão dão do prolongamento do espaço onde nos encontramos tem a verticalidade simultânea do reflexo e a realidade física como fortes aliadas.

Nos termos de Arnheim, há uma congruência entre o que experimentamos fisicamente e o que percebemos visualmente, entre *equilíbrio físico* e *equilíbrio perceptivo*¹⁶. Esta correspondência entre o equilíbrio físico e o equilíbrio perceptivo não sucede com as imagens em espelhos inclinados¹⁷. Sendo a nossa postura e a arquitetura onde nos situamos eretas, ao observar nos espelhos inclinados a

¹⁶ Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 12.

¹⁷ Num caso assim, o observador experimenta o desequilíbrio perceptivo da imagem virtual e não o desequilíbrio físico do seu próprio corpo e do espaço que habita — corpo e espaço habitado permanecem verticais e horizontais. Para Arnheim, embora haja por vezes congruência entre equilíbrio físico e equilíbrio perceptivo, estes nem sempre estão em concordância (Arnheim, *Id. Ib.*, pp. 11-13).

obliquidade do nosso corpo e a do espaço, reconhecemos facilmente que tudo o que constitui a imagem virtual (figuras e fundo), nos nega a ilusão de ser apenas um espaço que prolongue aquele em que nos encontramos. Não confundiríamos a imagem virtual com nada do “nosso mundo”, não a interpretamos senão como o *reflexo* que é. Por outras palavras, se por momentos pensássemos que o espelho inclinado fosse uma porta para outro compartimento, como pode suceder no caso dos espelhos colocados perpendicularmente ao chão, imediatamente nos aperceberíamos de que, ao depararmos com uma imagem em que tudo está oblíquo, seria pouco verosímil este espaço estabelecer uma continuidade com aquele que habitamos.

Todavia, por este texto ter como principal objeto de estudo a pintura e o desenho, em que os espelhos são utilizados como ferramenta e não como um fim em si, importa sublinhar a distinção entre a percepção que temos das imagens dadas pelos espelhos e as imagens que daqui resultam em pinturas e desenhos.

21.

Tal como sucede com os espelhos inclinados, também em pinturas e desenhos em que se representa obliquamente o espaço e o corpo nos deparamos com uma descontinuidade entre estes e o espaço físico real.

À semelhança do que acontece com os espelhos, nem uma pintura nem um desenho que representem um espaço visto de baixo para cima, escapam à descontinuidade referida em 20. Na verdade, tendo sido o desenho e a pintura concebidos para serem mostrados na vertical, ou seja, perpendicularmente ao chão e a uma altura favorável a uma observação frontal, o facto de representarem o espaço e o corpo observados obliquamente tem efeitos visuais peculiares. Por outras palavras, as pinturas e desenhos feitos a partir da observação de imagens refletidas em espelhos inclinados resultam em representações do corpo e do espaço incongruentes com o espaço que habitamos.

Para evitar a “anomalia” registada em 19, na qual percebemos como estando acima de nós, o que, na verdade, é visto em baixo, e sentir a continuidade espacial, a pintura ou o desenho teriam de ser colocados a uma altura superior ao observador. Nesta situação, formar-se-á um ângulo tal que simula a dita continuidade. Deste modo, os corpos e o espaço representados melhor se adequariam ao ponto de vista de onde seriam observados: de baixo para cima. Estas problemáticas são, de algum modo, abordadas por Arnheim, quando, referindo-se aos conceitos de “orientação retiniana” e “orientação ambiental”, dá os seguintes exemplos, com que termino o tratamento de todo este assunto:

“Em pinturas de teto, os artistas adotaram vários princípios. Quando Andrea Mantegna pintou no teto da Camera Degli Sposi no Palácio Ducal em Mantua um ‘oculus’ realístico com uma vista do céu aberto juntamente com senhoras e crianças aladas espiando para baixo por sobre uma balaustrada, tratou o espaço pictórico como uma extensão direta do espaço físico da sala. Ele confiou na ‘orientação ambiental.’ Quando porém, uns trinta e cinco anos mais tarde, Michelangelo pintou a história da Criação no teto da Capela Sistina, os espaços das cenas eram totalmente independentes dos da capela. O observador tem que confiar na ‘orientação retiniana’.”¹⁸

18 Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 24.

22.

As outras alterações referidas em 18, fruto da inclinação do espelho, envolvem efeito de alongamento e aumento do tamanho da projeção.

Observemos a fig. 17. Esta é uma fotografia do reflexo do meu corpo num espelho inclinado, realizada com a objetiva voltada para baixo.

Constata-se que existe uma disparidade de tamanho entre a dimensão da cabeça e tronco e a dimensão das pernas. Esta deformação corporal, que surge com a proximidade ao espelho (já abordada no ponto 15), articulada com a percepção da diminuição gradual do tamanho dos membros, dá a ilusão de que a figura é mais alongada do que o modelo real.

Para ilustrar tudo isto, observe-se a fig. 16. No caso do espelho inclinado, o efeito de alongamento do corpo que, de modo claro, está presente na fig. 17, prende-se com o facto da *ratio* entre o tamanho das pernas e o resto do corpo ser maior do que nas imagens em espelhos perpendiculares ao chão (como se mostra na fig. 14)¹⁹.

23.

À medida que a utilização do espelho se mostrava proveitosa quanto à variedade pretendida na representação do meu corpo, constatei, não só que o uso de dois espelhos aumentava os ângulos de visão através dos quais o poderia apreender, como também refletia a imagem sem a inversão obtida por um único espelho (ver ponto 14). Enquanto nos desenhos e pinturas realizados a partir de um único espelho quem quer que se desenhe ou pinte não evita fixar o olhar no observador,

19 Note-se marginalmente que nestes últimos se pode verificar efeito de alongamento equiparável, se partes de um mesmo corpo estiverem a desiguais distâncias do espelho, sendo que pelo menos uma se encontra *muito* próxima deste, como é exemplo o desenho reproduzido na fig. 10. A situação é equivalente à descrita no ponto 15, consistindo a diferença em que, aqui, se lidava com representações desenhadas, não espelhadas.



Fig. 17

na auto-representação com dois espelhos a imagem aparece sempre com o olhar desviado, como se de outro modelo se tratasse²⁰. O desenho reproduzido na fig. 18 é um exemplo desta situação.

A fig. 19 mostra a planta da colocação dos espelhos e do desenhador. O desenho resulta da combinação de dois espelhos colocados perpendicularmente ao chão e, como se pode ver, a mão que desenha, a direita, corresponde à que aparece no desenho da fig. 18.

20 Hecht, *Óptica*, p. 217. Esta mesma matéria é abordada por Gregory em *Mirrors in Mind*, pp. 79-82, embora numa exposição, em meu entender, pouco acessível, cujos esquemas são desafio, por demais, penoso para um leigo.

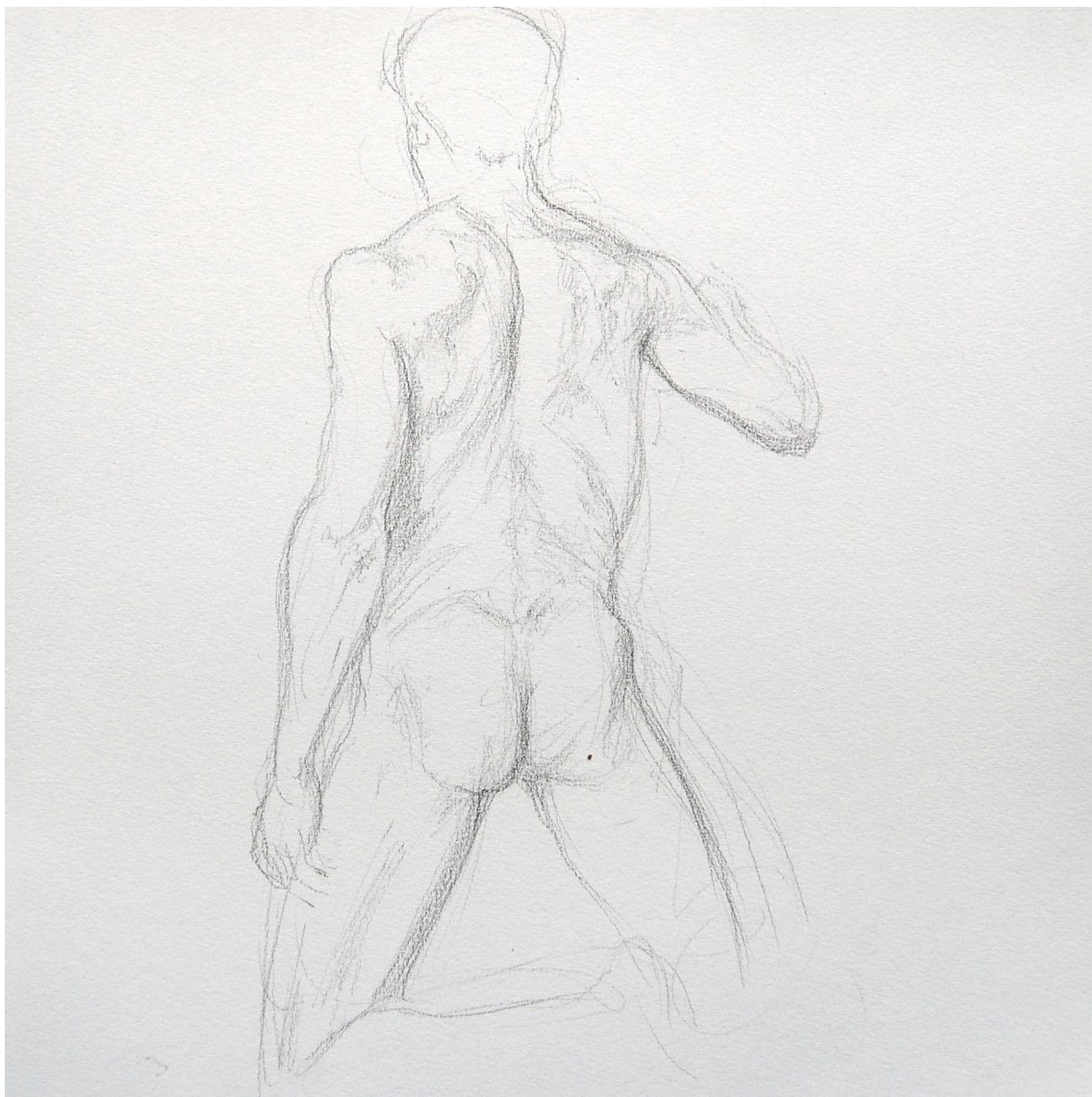


Fig. 18 - Ricardo Leite, *Auto-retrato de costas*,
pedra negra sobre papel, 29,7x29,7cm, 2011.

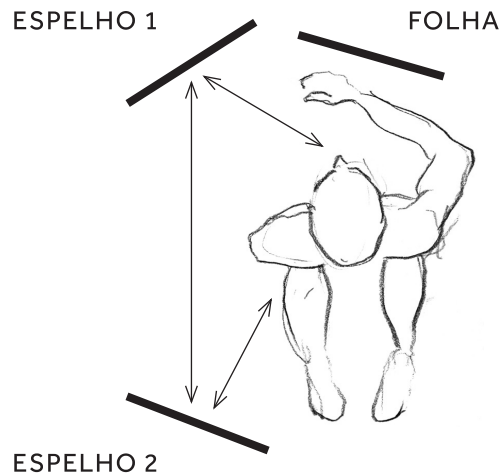


Fig. 19 - Esquema em planta da situação física que permitiu a realização do desenho da fig. 18.

Para quem, como eu, dispensa a fotografia²¹, a utilização de dois espelhos permite ver o próprio corpo com pontos de vista apenas acessíveis a quem tenha um outro modelo disponível. O acesso simultâneo a duas ou mais imagens do corpo torna-se assim, igualmente, possível.

Ao inclinar um ou os dois espelhos conseguem-se pontos de vista em que a figura aparece em plano picado ou contrapicado e sem a inversão observável num único espelho. O desenho reproduzido na fig. 20 representa uma vista em picado resultante da inclinação de dois espelhos. A estas possíveis variações de ângulo de

21 Não sendo possível, nem desejável, neste contexto, aprofundar assunto de tantos atritos como é o da diferença entre representação pictórica *realista* e a fotográfica, não resisto a evocar um trecho de Margarida Medeiros que me parece formular corretamente os termos da questão: defendendo haver duas grandes diferenças entre pintar (ou desenhar) e fotografar a figura humana, refere, por um lado, uma dimensão *temporal*, opondo a execução manual, estendida no tempo e indissociável da pintura e do desenho, ao caráter *instantâneo* da fotografia; e, por outro, a densidade da matéria que em particular a pintura exhibe (pela acumulação de camadas de tinta), e que está ausente na fotografia (ver *Fotografia e narcisismo*, pp. 45-48).



Fig. 20 - Ricardo Leite, *Auto-retrato visto de cima*, pedra negra e lápis branco sobre papel, 50x32,5cm, 2010.

visão acresce ainda a seguinte idiossincrasia envolvendo o uso de dois espelhos: a fig. 21 ilustra a situação real quanto à disposição dos dois espelhos na realização do auto-retrato reproduzido na fig. 15.

Como se pode observar, os espelhos foram colocados de modo a que, enquanto me desenhava a partir da imagem refletida no espelho 1 (cujas costas aparecem no canto inferior direito da fig. 21), tivesse acesso, em simultâneo, a outra imagem do meu corpo refletido no espelho 2 (atrás de mim). Com esta articulação, ficam acessíveis duas imagens do corpo, pelo menos. Na fig. 15, o corpo de maior dimensão (no primeiro plano do quadro) aparece com a inevitável inversão das imagens obtidas quando o objeto se reflete num único espelho (ver ponto 14). Já a figura de menor dimensão do quadro aparece sem inversão, pois a sua imagem é vista através de dois espelhos. A fotografia reproduzida na fig. 22 corresponde ao real ponto

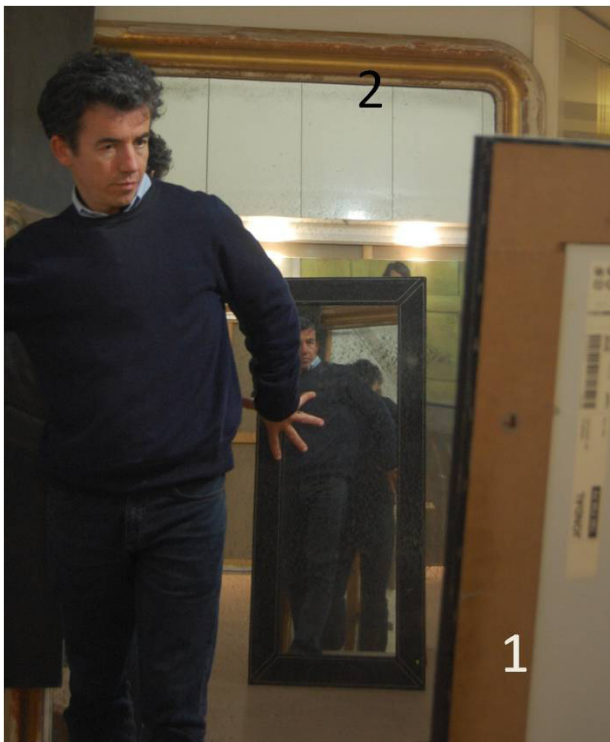


Fig. 21



Fig. 22

de vista de quem desenha, àquilo que o desenho representa, quanto ao enquadramento, disposição e tamanho relativos das figuras entre si. Note-se que a mão esquerda do corpo em primeiro plano na fig. 21 corresponde efetivamente à esquerda, enquanto que, na fig. 22, pela inversão própria de quem se vê refletido num único espelho, a mão esquerda aparece como sendo a direita.

24.

Tendo sido expostas, do ponto 12 ao 23, as questões relevantes na consideração do uso de espelhos planos na minha prática de desenho de auto-retrato, darei por concluída esta matéria, sublinhando a seguinte ideia: se considero importante cada uma das características óticas dos espelhos planos, considero ainda mais importante tirar proveito, na prática de desenho e de pintura, da combinação dessas mesmas características. Ao considerar os resultados obtidos a partir dos alongamentos e distorções com espelhos planos constatei que poderia explorar esses mesmos alongamentos e distorções, caso passasse a usar *outro tipo* de espelhos. É este aspeto que se irá abordar nos pontos que se seguem.

25.

As imagens refletidas em superfícies *curvas* distinguem-se, marcadamente, das que se produzem em superfícies refletoras planas. A característica mais distintiva das imagens aí refletidas é a alteração da sua forma, também conhecida por *aberração*²². Nestes espelhos é vasta a variedade das deformações que as imagens do corpo adquirem. O sentido de proporção entre os diferentes membros e até o grau de verosimilhança que habitualmente esperamos da imagem de um corpo

22 Sobre aberrações, v. Hecht, *Óptica*, pp. 298-302 e Isaacs, *Dicionário breve de Física*, p. 9.

humano, perdem-se nos espelhos curvos. No entanto, veremos que, para percebermos claramente estas alterações formais das imagens, o espelho esférico deve ter determinadas características.

Com o objetivo de alargar as possibilidades de representação adquiri um espelho convexo esférico²³. Dos espelhos curvos, os esféricos são secções de esferas obtidas por um plano secante. Estas secções designam-se por *calotas*²⁴.

26.

Neste contexto, tendo em conta a maior complexidade e variedade dos fenómenos óticos produzidos pelos espelhos convexos do que os produzidos pelos espelhos planos, não será excessivo sublinhar o seguinte: nos pontos 16 e 17 vimos que em espelhos planos perpendiculares ao chão o tamanho da imagem virtual do nosso corpo é sempre igual ao tamanho real e que o tamanho da projeção *na* superfície do espelho é sempre metade do tamanho real. Em espelhos convexos é importante ter sempre presente que as alterações da imagem virtual e da sua projeção não têm a constância da dos espelhos planos perpendiculares ao chão.

Importa também ter em conta que a perceção que temos da curvatura de uma secção esférica (calota) é condicionada pela relação entre a dimensão da esfera que é seccionada (podendo também designar-se por raio de curvatura do espelho)²⁵,

23 Em ótica, considera-se existirem quatro tipos de espelhos curvos: hiperbólicos, elípticos, esféricos e parabólicos. Todos estes espelhos podem ser convexos ou côncavos (ver Hecht, *Óptica*, pp. 218-221). Desta panóplia, selecionei apenas o espelho curvo convexo; excluí o côncavo, dado dar origem, dependendo da distância a que o objeto se situa, a imagens verticalmente invertidas (v. Hecht, *Óptica*, p. 225).

24 Em inglês, spherical mirror: Morris, *Academic Press Dictionary of Science and Technology*, p. 2054.

25 Raio de curvatura é o raio da esfera *da qual fazem parte a superfície de uma lente ou espelho*. Quanto maior o raio de curvatura maior a esfera. Isaacs, *Dicionário breve de Física*, p. 358.

a convexidade da calota (que pode ser medida através de um *esferómetro*)²⁶ e a distância desta ao nosso corpo. Como se ilustra na fig. 23, as secções esféricas podem ter maior ou menor convexidade dependendo da *abertura angular*²⁷, que mais não é do que o ângulo que os eixos secundários (ou os raios) da esfera fazem entre si quando posicionados nas extremidades da calota esférica, de tal modo que não toquem nesta senão num ponto.

Se a uma distância constante da superfície esférica o tamanho desta for aumentando, menor será a capacidade de apreender a sua esfericidade por observação, tudo se passando como se, com o aumento a partir de determinada dimensão

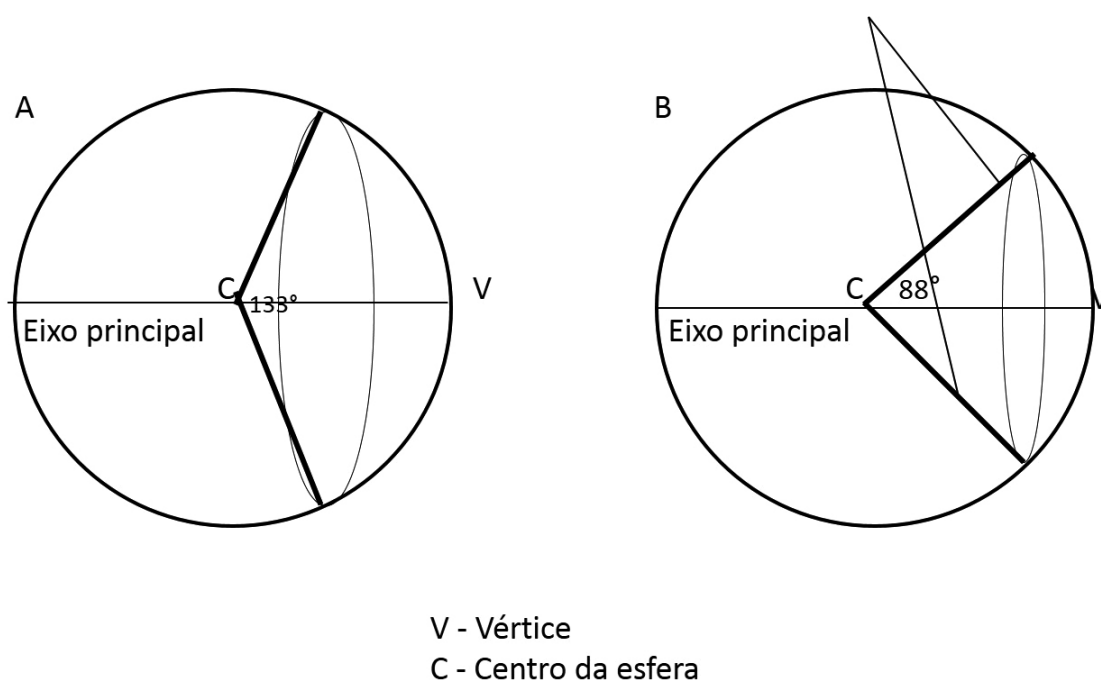


Fig. 23

²⁶ Isaacs, *Id.*, p. 158 e Hecht, *Óptica*, pp. 210-211.

²⁷ Isaacs, *Id.*, p. 10.

passássemos a ver, não a esfericidade, mas sim uma superfície plana. O nosso planeta é disso exemplo claro. A esfericidade do planeta revela-se quando dele nos encontramos suficientemente afastados, como sucede quando viajamos de avião ou quando observamos imagens via satélite. Pode ilustrar-se isto com a situação reproduzida na fig. 24, em que, não variando o tamanho da esfera, o que muda é a distância que a separa do observador. Encontrando-se este a maior distância da esfera, o seu olhar abarca uma secção esférica e convexidade maiores do que aquelas a que o observador mais próximo tem acesso visual.

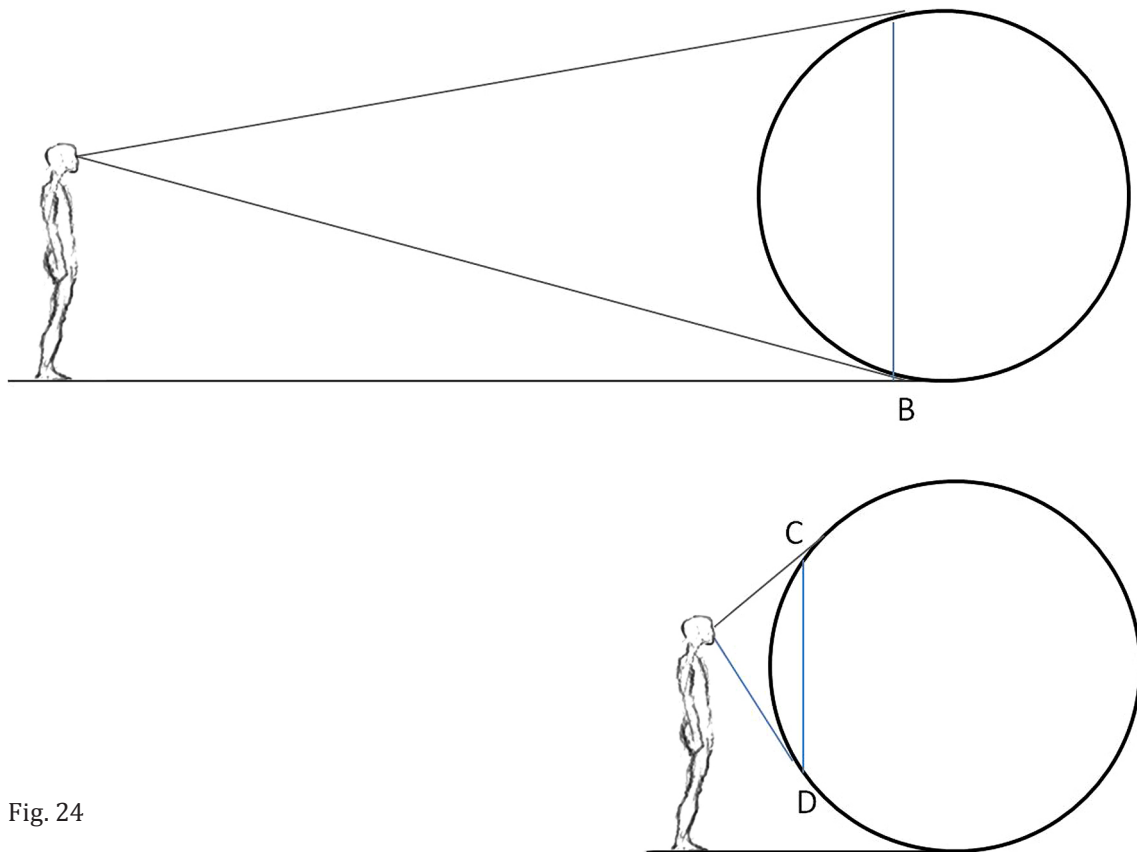


Fig. 24

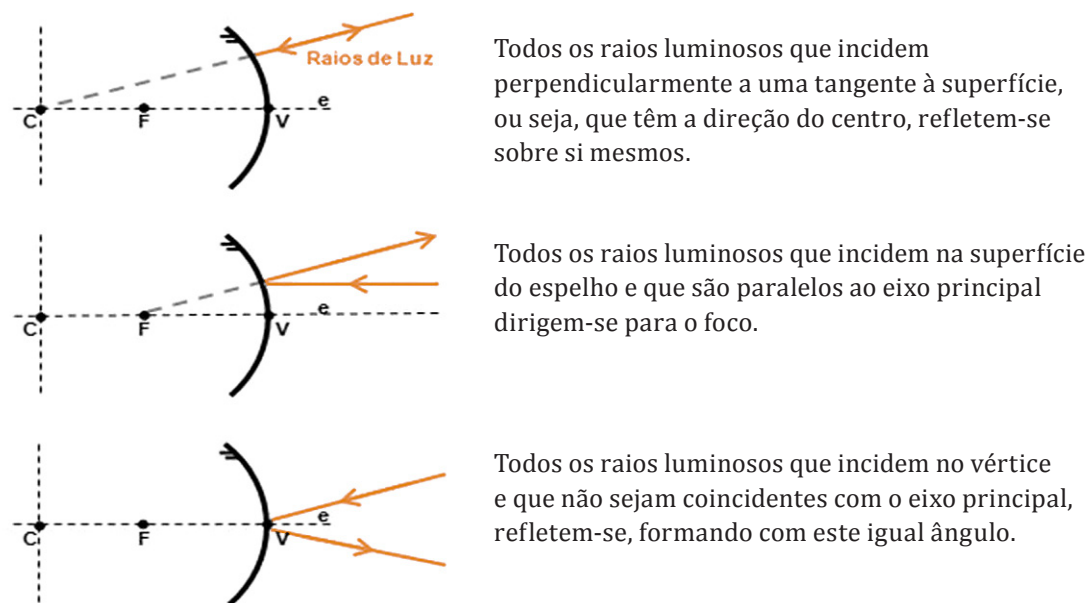


Fig. 25

C - Centro de curvatura do espelho
F - Foco do espelho local onde se formam as imagens virtuais
V - Vértice
e - Eixo principal

No âmbito desta tese a apreensão da esfericidade estará assegurada pelo uso exclusivo de um único espelho que corresponde à secção de uma esfera, cujo raio mede 126 centímetros e tem uma abertura de 28 graus.

A percepção dos fenómenos óticos a partir dos quais trabalho é ainda garantida pela limitação das distâncias a que me encontro do espelho enquanto desenho ou pinto, que varia entre 50 centímetros e 2 metros; ou seja, nunca me coloco a distâncias do espelho que ameacem a percepção dos fenómenos óticos em causa.

Nestas condições, como se disse em 25, para além da imagem virtual sofrer visíveis alterações de dimensão, a imagem projetada na superfície do espelho sofre deformações. Prossigo com uma rápida panorâmica da geometria dos espelhos

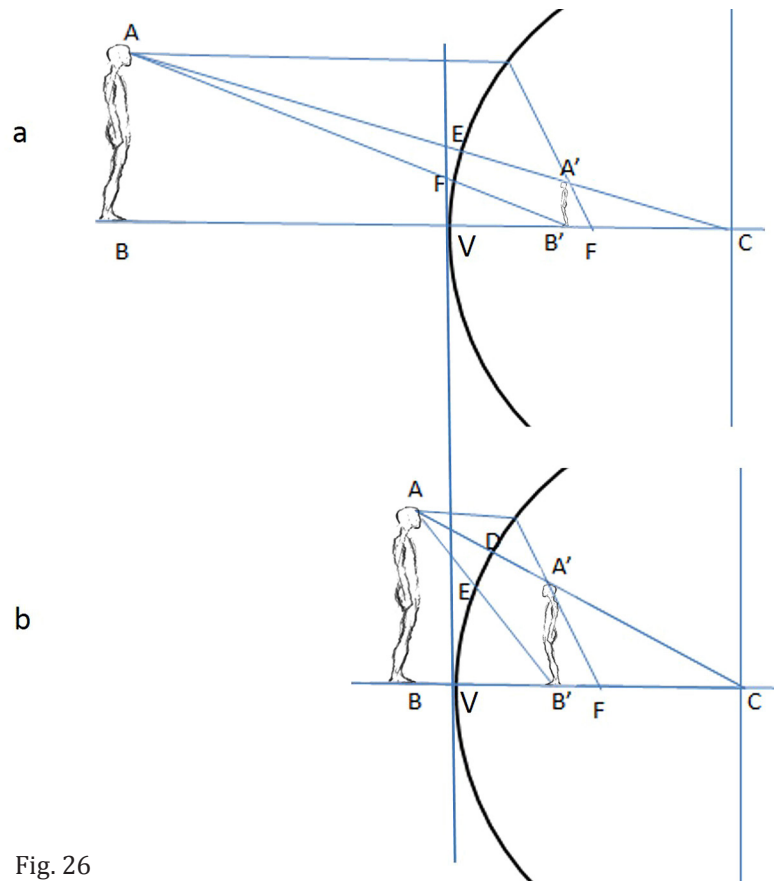


Fig. 26

convexos. A fig. 25 ilustra como se formam as imagens virtuais²⁸.

As alterações da forma e do tamanho das imagens variam segundo a articulação de três fatores: a distância a que o corpo está da superfície do espelho; a abertura do espelho (ou convexidade); e a zona do espelho onde se reflete o corpo (se no centro, se na periferia).

Para prosseguir, comecemos pelas alterações de forma, resultantes de uma variação de distância indissociável das deslocações do observador ao longo de um eixo perpendicular à tangente.

28 Dado o caráter “escolar” destas matérias, o esquema foi retirado, sem qualquer cerimónia, da *internet* (<http://www.infoescola.com/optica/espelho-convexo/>).

27.

Na fig. 26 o corpo apresenta-se a diferentes distâncias do espelho. Em ambos os casos, mostrados nos esquemas *a* e *b*, o corpo tem os pés no eixo principal. Em *a*, tanto a imagem virtual do corpo [*A'B'*], como a sua projeção na superfície do espelho (o arco cujas extremidades são *E* e *F*), são menores do que as verificadas em *b*. Mas a variação das dimensões da imagem virtual e a sua projeção não são as únicas consequências da deslocação do observador acima referida. Existem outras alterações cujos efeitos os diagramas não ilustram. Estes são apresentados através das fotografias da fig. 27: no caso *A*, o corpo reflete-se num espelho plano, do qual se encontra a 3 metros de distância; em *B*, o corpo reflete-se num espelho convexo, a igual distância do espelho. A fotografia *C* mostra as relações de tamanho entre espelhos e corpo. O corpo refletido em *B*, para além de ver diminuída a dimensão da sua imagem, esta sofre alterações de forma. Deste modo difere da imagem obtida no espelho plano. Se em *A* observarmos a relação entre as dimensões da cabeça e pés, por um lado, com as dimensões da zona abdominal, por outro, constatamos que se distinguem das de *B*. Nesta última, ocorre um ligeiro alargamento das segundas em relação às primeiras. Esse alargamento da forma das imagens ocorre na área central do espelho e verifica-se ser simétrico. Ou seja, a imagem do corpo parece ter sido igualmente insuflada, tanto à esquerda como à direita da zona abdominal. Em ótica, diz-se ocorrer *variação da ampliação transversal*²⁹.

29 Em imagens refletidas há vários tipos de ampliação (ver Hecht, *Óptica*, pp. 202, 224, 289). O termo *ampliação* pode induzir em erro, uma vez que, pelo menos no caso de espelhos convexos esféricos e espelhos planos, a imagem virtual é sempre menor do que a medida real do objeto (ver Isaacs, *Dicionário breve de Física*, p. 24).



Fig. 27

28.

Atentemos agora na fig. 28. O esquema de *A* representa, em planta, a deslocação de um objeto, identificado pela sigla *X*, ao longo de um eixo perpendicular ao eixo principal (*e*). Este esquema corresponde a um dos momentos da deslocação de *X* reproduzido pela fotografia *B*. Ao compararmos a alteração da forma da imagem do corpo com a alteração reproduzida pela fotografia *B* na fig. 27, constata-se o seguinte: por um lado, o que ocorria em *B* na fig. 27 (o alargamento da imagem do corpo na zona abdominal, que se projeta no centro do espelho) não ocorre no caso *B* da fig. 28. Por outro lado, a alteração da forma em *B* na fig. 28 é assimétrica, distinguindo-se assim da que ocorre em *B* na fig. 27. Todo o lado direito do corpo do

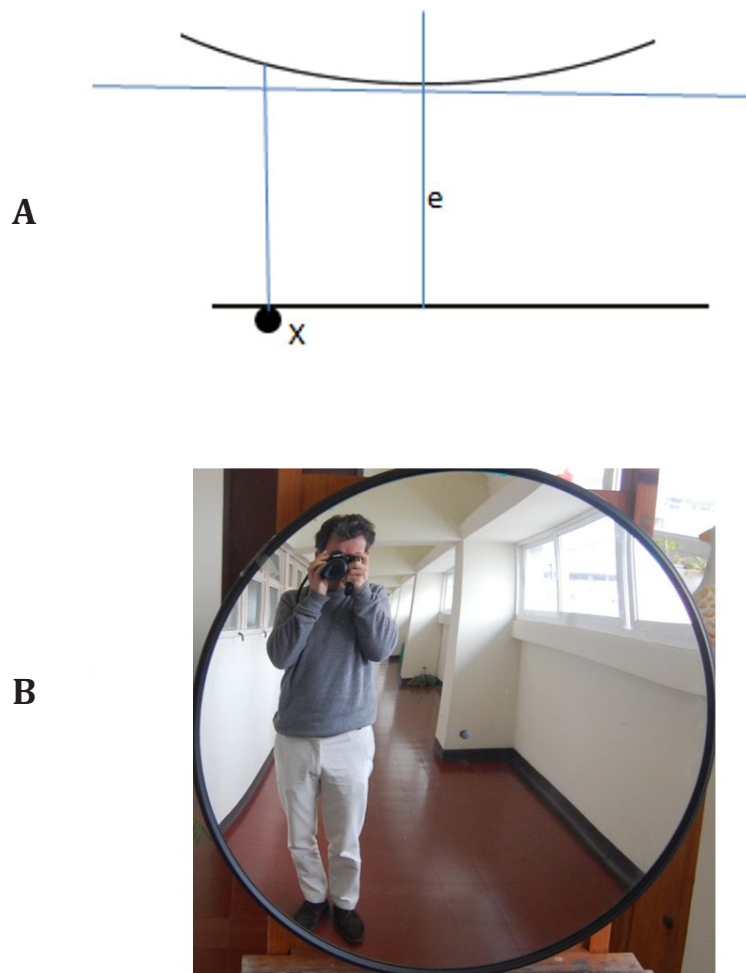


Fig. 28

modelo, além de apresentar uma leve curvatura, é visivelmente mais pequeno do que o lado esquerdo. Esta diferença de tamanhos é mais explícita quando comparamos as pernas. A esta variação dá-se o nome de *ampliação longitudinal*³⁰.

30 Hecht, *Óptica*, p. 204.

29.

Mesmo que no ponto 26 se tenha mencionado que no âmbito deste meu trabalho se tenha usado um único espelho convexo, uma breve passagem pelas variações da forma e dimensão das imagens de objetos refletidos em espelhos com diferentes convexidades permitir-nos-á relacionar esses efeitos com os obtidos no espelho que usei. Na fig. 29 constata-se que o mesmo objeto a igual distância de espelhos dotados de convexidades diferentes tem a sua imagem refletida com diferentes graus de deformação. Estes desvios da aparência *normal* dos objetos (distorções)³¹ acentuam-se à medida que a imagem se projeta na periferia do espelho. Na situação representada por *B*, na fig. 29, tudo o que se reflete na periferia apresenta uma curvatura maior do que o resto. À medida que as imagens se aproximam do centro, em ambas as situações, *A* e *B*, atenuam-se as deformações. Na fig. 30, cujas imagens *A* e *B* são retiradas das áreas centrais de cada uma das fotografias da fig. 29, a deformação, ainda que ligeira (visível nas diferentes dimensões do braço que segura a câmara em *A* e em *B*), continua a ser perceptível, embora mais acentuada em *B*, pois é esta a situação em que o espelho apresenta maior abertura angular (ver ponto 26). Quanto maior for a abertura angular e quanto maior for a proximidade da projeção à periferia do espelho, maiores serão as alterações da forma.

30.

Dando continuidade às problemáticas formais originadas pelas imagens em espelhos passemos agora a outra matéria cujo domínio se relaciona mais diretamente com a pintura do que com o desenho: trata-se das alterações cromáticas das imagens em superfícies espelhadas.

31 Hecht, *Id.*, p. 311.

A



B



Fig. 29

A



B



Fig. 30

No que respeita à cor será necessário e prudente aludir às incontornáveis peculiaridades da fotografia a que se recorre como meio expedito de reprodução de imagens com fins ilustrativos, tal é o caso do presente estudo. Quando comparada com a cor percecionada pelos nossos olhos, a de uma fotografia coloca alguns problemas. Para nos apercebermos dessas dificuldades basta folhearmos alguns livros onde se encontre reproduzida a mesma pintura e comparar as cores das diferentes reproduções. Dificilmente duas reproduções têm as mesmas cores.

As discrepâncias entre as cores captadas pelas câmaras fotográficas não se esgotam nas reproduções de pinturas: um objeto representado fotograficamente e observado ao natural tem diferenças significativas no que concerne à cor. Esta diferença também pode ser confirmada colocando uma fotografia da cara de alguém ao lado do modelo assim fotografado. Por exemplo, no que diz respeito ao registo de variações luminosas, aquilo que os nossos olhos conseguem apreender é muito mais vasto do que o captado por uma câmara fotográfica. Ao espectro do registável neste domínio dá-se o nome de *extensão dinâmica* — “[à] diferença entre a mais baixa e a mais alta das intensidades luminosas que os nossos olhos ou uma câmara [fotográfica] registem.”³²

“Numa câmara fotográfica, mesmo muito boa, essa extensão é pequena, comparada com a dos nossos olhos: numa câmara assim, a luz mais intensa que registre não é maior do que 2000 vezes a menos intensa; os olhos humanos conseguem detetar conteúdos luminosos separados um milhão de vezes.”³³

32 Stiefel, Holcombe, “Eyes, Camera, Action!,” p. 54.

33 Stiefel, Holcombe, *Id.*, p. 55.

Assim, por este facto, as cores das reproduções das pinturas por mim realizadas, para além de apresentarem significativas diferenças em relação às cores dos originais, são vistas com menor quantidade e variedade. (Sobre este problema foi feita uma referência no ponto 1, sugerindo que a defesa da tese ocorresse no mesmo local onde estivessem presentes as pinturas e os desenhos.)

31.

As questões em torno das cores são, como se espera de um trabalho em que a pintura é um dos temas principais, de inquestionável importância. Contudo, não apenas o modo como categorizamos, definimos ou descrevemos a percepção da cor suscita controvérsia, como a própria percepção não é inequívoca. Como refere Arnheim, nada garante que uma determinada cor vista por um indivíduo seja vista exatamente do mesmo modo por outro indivíduo³⁴. Todavia, antes de entrarmos no domínio específico das minhas pinturas, será pertinente esclarecer definições de termos que daqui em diante virão a integrar frequentemente o vocabulário deste texto e que se relacionam com a cor. São eles, *tom*, *valor* e *saturação*.

32.

Para efeitos de definição de *tom* os livros por mim consultados apresentam nomenclaturas distintas. Consciente da dificuldade natural das palavras na definição deste tipo de conceitos, afigura-se-me importante evitar equívocos quanto ao que neste texto se entende por *tom*. Não ignorando que se possa aplicar outro nome para o mesmo conceito, entendo, porém, que o mais importante é que, com

34 “Podemos apenas comparar as relações de cor e mesmo isso suscita problemas” (Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 321).

essa ou outra palavra, o conceito seja definido com clareza. Face à variedade de termos e às rivalidades indissociáveis das muitas definições apresentadas em diversas fontes bibliográficas³⁵, proponho, sem pretensões dogmáticas, a seguinte definição: tom de uma determinada cor (tom de azul, por exemplo) designa aquela característica da cor que é comum a todas as suas variantes cromáticas, permitindo-nos ainda assim identificá-las, todas elas, neste caso, como azul. Assim, poderá dizer-se azul-esverdeado, azul-acastanhado, azul-avioletado, azul-acinzentado, etc., para designar vários tons de azul. Se nos reportarmos ao trabalho oficial, misturando o pigmento azul com percentagens de outros pigmentos, de modo que aos nossos olhos o azul seja o que prevalece, estaremos, então, diante de vários tons de azul. Observemos a fig. 31. Verifica-se que a cor dos vários quadrados é verde. Aquilo que têm em comum é o tom verde. No entanto, existem diferenças entre os verdes. A estas diferenças chamaremos variações tonais. Ao apreciar esquemas deste tipo, é de se considerar as justas reservas que qualquer profissional oporá à fiabilidade da reprodução de cores.

33.

Na variedade de verdes da fig. 31 não existem apenas variações tonais; existem também diferenças de *valor*³⁶. Observemos a fig. 32. Os quadrados *A*, *B* e *C* correspondem aos quadrados com as mesmas siglas da fig. 31. Por outras palavras, se por momentos fosse retirada a cor a estes quadrados e, conseqüentemente,

35 V., por exemplo, Pais da Silva, Calado, *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, pp. 233 e 358; Mayer, *Manual do artista*, p. 710; Clarke, *Oxford Concise Dictionary of Art Terms*, pp. 123 e 246; Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, pp. 173-174.

36 Embora naturalmente passível de ser interpretado de modos diversos, o termo *valor* (*value*), na bibliografia consultada, congrega alguma unanimidade; v. Sargent, *The Enjoyment and Use of Color*, p. 6; Pope, *Tone Relations In Painting*, p. 6; Pais da Silva, Calado, *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*, p. 372.

Fig. 31

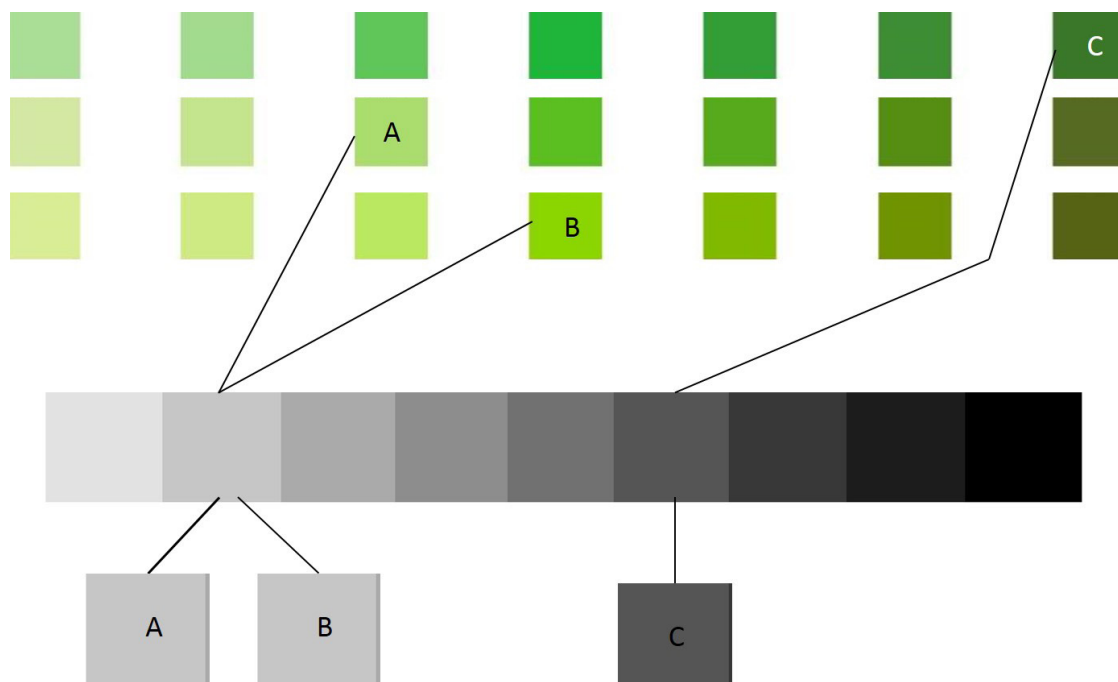


Fig. 32

passássemos a vê-los apenas a preto e branco, o resultado seria que a cada *tom* de verde iria corresponder um determinado *valor*, ou seja, um determinado cinzento. Note-se que, como os tons de verde variam numa escala de claros e escuros, verifica-se na fig. 31 que *C* é mais escuro do que *B*, sem termos de recorrer à relação de valor dada pela fig. 32.

34.

No entanto, se na fig. 31 procurarmos diferença de valor entre os quadrados *A* e *B*, constatamos que, a existir, não é tão evidente quanto a que existe entre *B* e *C*. Para que se torne mais nítida esta semelhança de valor entre os primeiros, basta

observarmos a correspondência que estes quadrados têm com os cinzentos da fig. 32. Contudo, subsiste uma diferença entre *A* e *B*. O tom verde de *A* é “esbatido,” comparado com o tom de *B*, mais “vibrante,” “robusto” ou “corpulento.” A esta maior “vibração” da cor dá-se o nome de *saturação*. Poder-se-á dizer, então, que o tom verde de *B* é mais saturado do que o tom verde de *A*³⁷.

Para efeitos práticos, a máxima saturação de uma cor corresponderá à cor da tinta tal qual sai de um tubo, sem a sua corpulência ter sido afetada pela adição de componentes estranhos (provenientes da mistura de outros pigmentos).

35.

Tendo sido fixados, mesmo que circunstancialmente, os conceitos de tom, valor e saturação, imprescindíveis para sabermos exatamente do que falamos quando falamos de cor, passemos à sua articulação com os reflexos em espelhos.

Como já referido anteriormente, as minhas pinturas resultam sempre da observação do natural. Consequentemente, no caso dos auto-retratos, observo-me através de um ou de dois espelhos. Sabendo-se que os espelhos são objetos cuja superfície reflete a maior parte da luz incidente³⁸ e que, portanto, uma parte muito pequena dessa luz é retida; que, quanto maior for a capacidade de reflexão de um espelho (a que corresponde menor absorção da luz), maior é a sua qualidade (pelo que espelhos de alta qualidade retêm menos luz do que os de menor qualidade³⁹). As ligeiras alterações de cor que os espelhos provocam nas imagens refletidas, a serem perceptíveis nas reproduções fotográficas aqui apresentadas, não serão as

37 O conceito de saturação, aqui aplicado, refere-se ao grau de intensidade de uma cor (v. Hecht, *Óptica*, p. 169 e Mayer, *Manual do artista*, p. 710); em termos oficiais, isto corresponde à maior ou menor “rutilância,” “robustez,” etc., de uma tinta.

38 Isaacs, *Dicionário breve de Física*, pp. 163-164.

39 Hecht, *Óptica*, p. 215.

mesmas observadas no local. De qualquer modo existem diferenças a que a reprodução fotográfica é ainda sensível e que podem ser aqui observadas. Começamos pela fig. 33. As fotografias 1 e 2 foram realizadas em iguais condições de luminosidade mas a partir de reflexos em espelhos de qualidades diferentes. O espelho em 1 é de melhor qualidade do que em 2. Assim, como em 1 a quantidade de luz retida é menor do que em 2, toda a imagem é mais luminosa do que em 2. São também perceptíveis as diferenças de tonalidade entre as duas fotografias, na cara e na camisola. A cara em 1 é ligeiramente mais encarnada do que em 2 e a camisola em 2 adquire um tom ligeiramente amarelado/esverdeado, enquanto em 1 a camisola tende para o azulado. Mantendo-se em ambas as fotografias o vermelho rosado como tonalidade que parece tingir a cara. Subsistem, no entanto, diferenças quanto à saturação em 1 e 2. Em 1 a cara tem os tons rosados mais saturados do que em 2.

Se atentarmos agora na fotografia 3, executada com a câmara apontada diretamente à cara, também se pode observar que existem diferenças de valor e de tom em relação às fotografias executadas a partir dos reflexos nos diferentes espelhos. Não havendo em 3 superfície refletora a reter a luz incidente, a luminosidade captada pela câmara fotográfica é, de facto, mais intensa, como se observa principalmente nos valores da cara.

Na maioria das situações nunca estas diferenças chegam a ser desconcertantes a ponto de, por exemplo, um objeto que se percebe como azul, refletido no espelho, passe a vermelho. As alterações não são de tom mas sim de saturação.

Como se pode verificar ainda na fig. 33, as cores refletidas nos espelhos são menos saturadas do que as captadas pela câmara fotográfica apontada diretamente ao modelo. O grau de intensidade destas alterações não é igual de espelho para espelho. Ainda que este fenómeno não seja observável em todos os espelhos com a mesma intensidade, existem sempre diferenças de cor quando o mesmo objeto é observado diretamente e quando é observado através de um espelho.



Fig. 33

Com esta questão em torno das alterações de tom, valor e saturação nas imagens em espelhos, dá-se por concluída, no contexto deste estudo, a matéria sobre as alterações das imagens em espelhos planos e convexos esféricos.

36.

Debrucemo-nos agora sobre a relação entre as imagens obtidas através dos espelhos acima referidos e os resultados nas pinturas e nos desenhos aqui apresentados. Para isso será necessário considerarmos os aspetos práticos da realização das pinturas, sobretudo o espaço em que são executadas.

Dadas as características do meu trabalho, em que os espelhos, tal como o conjunto de outros objetos necessários à prática oficial, ocupam espaço, é necessária

uma organização que me garanta, enquanto pinto ou desenho (ou me pinto e me desenho), confortável acesso aos materiais e às imagens refletidas.

37.

No ponto 13 foram referidas as inevitáveis limitações do próprio corpo quando se pretende desenhá-lo ao natural. Estes condicionalismos são ainda mais relevantes em pintura do que em desenho. A prática oficial da pintura exige mais objetos e mais tempo do que a prática de desenho. Os resultados quanto às poses por mim executadas dependem, de certo modo, da maior complexidade na articulação desses mesmos condicionalismos. Vejamos como e porquê.

No meu caso, o tempo de cada sessão de pintura (não menos de hora e meia) excede largamente o tempo de uma sessão de desenho (de 20 a 40 minutos). Procedimentos de que não prescindo, como misturar tintas com a espátula de modo a obter, por exemplo, as várias tonalidades que distingo na pele, adicionar solventes, trocar constantemente de pincéis, o eventual uso de panos ou papel para limpar tintas dos pincéis ou do próprio quadro e o recuo intercalar necessário para uma visualização global da pintura (quase sempre de dimensões maiores do que os desenhos), são procedimentos morosos por natureza.

Não se estranhará, pois, que a variedade de poses para a pintura me seja mais limitada do que a das poses para desenho, uma vez que nem sempre a pose que é suportável durante meia hora o é durante hora e meia ou mais.

38.

A vertente oficial da pintura exige que a pose se articule não só com o uso incondicional das duas mãos, mas também com a proximidade de uma mesa de trabalho, que deve estar colocada de modo a permitir fácil acesso aos materiais (paleta, tubos de tinta, pincéis, espátula, conta-gotas, papel e panos, etc.) enquanto

decorre a sessão. A colocação desta mesa relativamente ao espelho, ao cavalete e à fonte de luz (seja artificial ou natural), não pode cercear a visibilidade do corpo projetado no espelho.

39.

Também deve ser considerada a dimensão do quadro, uma vez que, quanto maior for, maiores são as dificuldades na partilha do espaço com os outros objetos acima referidos. Em suma, a articulação entre, por um lado, a localização da mesa, do cavalete, do espelho, da fonte de luz e do quadro e, por outro, o tipo de pose, tem aspetos que constroem e condicionam, determinando alguns dos aspetos práticos da execução de uma pintura. As figs. 34, 35 e 36 ilustram isso mesmo. Não será difícil notar a peculiar influência que os condicionalismos nelas documentados têm na realização de pinturas.



Fig. 34

Antes de nos debruçarmos sobre aspetos plásticos dos desenhos e pinturas, suas composições e modo como refletem a ligação que têm com as condições físicas e espaciais em que tanto a pintura como o desenho são executadas, teremos que fazer um parêntesis. Detenhamo-nos em torno de dois conceitos, já mencionados no ponto 11, e que, doravante, entrarão amiúde nas nossas observações e análises: são eles *movimento* e *dinamismo*.



Fig. 35

Complementarmente, para efeitos de solidificação e depuração das ideias aqui enunciadas, creio ser ainda necessário relevar o modo como estes mesmos conceitos se aplicam diferentemente no domínio do desenho e no da pintura. Considerarei a diferença entre o que se entende ser a sugestão de movimento e *dinamismo do corpo* representado (seja em pintura, seja em desenho) e movimento e *dinamismo da composição*.



Fig. 36

40.

Comecemos pela sugestão de movimento do corpo.

Sem considerar as exceções óbvias, lidamos, do nascimento até à morte, com as capacidades de locomoção e movimentação do nosso corpo. Contudo, aplicar o termo *movimento* quando nos referimos a representações estáticas do corpo, como aquelas que vemos numa pintura, poderá produzir equívocos. Obviamente, em representações imóveis não se trata da percepção que temos da sua efetiva e natural movimentação, ou da sua deslocação no espaço, mas sim da *sugestão de movimento dada pela sua representação em imagens paradas*. O assunto é complexo e não temos a pretensão de o aprofundar. Merecem-nos alguma atenção certas ideias sobre este assunto, desenvolvidas por Rudolf Arnheim⁴⁰.

Comecemos por referir que, para Arnheim, quando a expressão de movimento de um corpo em imagens imóveis é conseguida, isso não depende apenas do *conhecimento* que o observador tem do seu movimento em tempo real. Ao artista não é garantido que ao representar uma figura a correr esta transmita a sensação do seu movimento, da sua velocidade. Inúmeros são os casos em que, por exemplo, a fotografia, ao captar a imagem de um atleta em ação, parece congelar o seu corpo, como se este fosse abruptamente petrificado por qualquer efeito desconhecido, como é o caso da fig. 37. Sabemos que a pose indica tratar-se de um momento de ação mas, contudo, aparece estática. Mesmo que se reconheça na fotografia uma pose pertencente a esse momento transitório e muito rápido, não podemos evitar ter a sensação de estarmos perante um corpo que foi subitamente paralisado, interrompido naquilo que sabemos ser uma continuidade. Se agora compararmos a imobilidade de uma das fotografias dos vários momentos do homem a correr com a

40 Arnheim, "Aspectos perceptuais e estéticos da resposta-movimento", pp. 81-95 e *Arte e percepção visual*, pp. 395-400, 403-423.

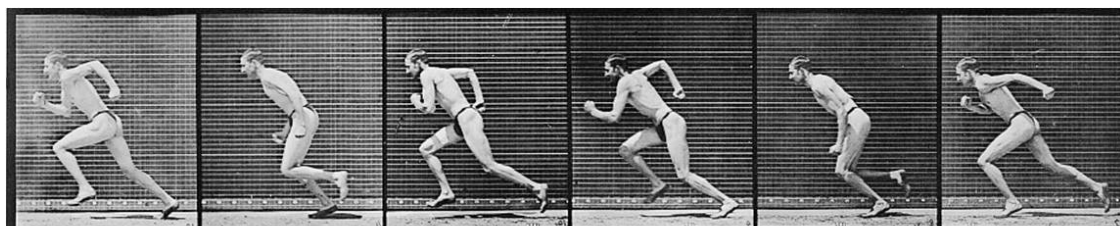


Fig. 37



imobilidade do desenho reproduzido na fig. 38, a diferença entre sugestão de movimento e representação de uma fração de movimento torna-se mais clara, revela-se. As poses em ambas as situações assemelham-se, mas a sugestão de velocidade da corrida no desenho, surge mais evidente; o esforço físico representado, que implica distribuição rápida e desigual das tensões musculares de todo o corpo, é evocado por uma espécie de correspondência gráfica, presente na rapidez e forças desiguais com que as próprias linhas foram traçadas — ou seja, na gestualidade⁴¹ que o autor

41 Arnheim, *Arte e percepção visual*, pp. 409-411 e Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw*, pp. 14-20.

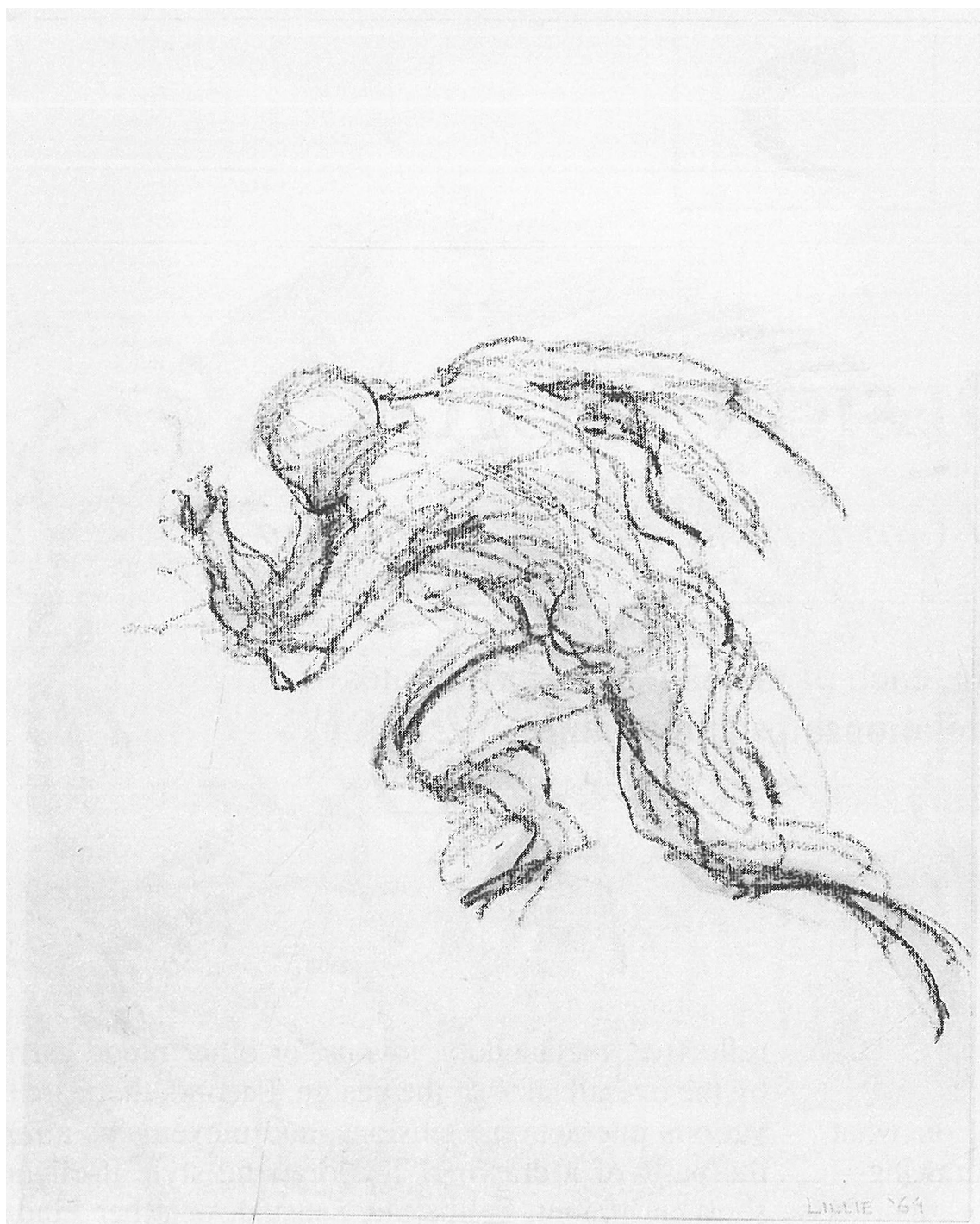


Fig. 38 - Lloyd Lillie, *Figura a correr*, lápis, 38,1x45,7cm, 1964.

imprimiu às linhas, como se a velocidade com que o homem corre deixasse para trás as marcas da deslocação do ar; por contraste, a fotografia registou apenas um dos momentos, enjaulando-o numa imagem de contornos nítidos. Servindo-nos dos próprios termos de Arnheim, *dinamismo visual* (tal qual o podemos apreciar em desenhos e pinturas) *não é ilusão de locomoção*⁴². Doravante empregaremos o termo *movimento* no sentido de locomoção no mundo das coisas e dos objetos, reservando o de *dinamismo* para designar aquilo que, numa pintura ou num desenho, “mexe,” embora aquilo que neles se representa esteja obviamente parado⁴³.

41.

Para ilustrar a minha prática oficial de desenho, detenhamo-nos nos grafismos. Observemos o desenho reproduzido na fig. 39. As formas e contornos são representados por linhas. Na fig. 40 reproduziu-se uma parte do desenho ligeiramente ampliado a fim de obter melhor visibilidade do tipo de registo gráfico aplicado. O registo denuncia a rápida gestualidade da mão que desenha sujeitando o lápis a desiguais pressões e variando a energia do impacto deste contra o suporte, numa profusão de linhas que se aglomeram na representação do corpo, num movimento contínuo de curvas e contracurvas que amiúde se interrompem e se sobrepõem.

42 O autor não circunscreve o conceito de *dinamismo visual* apenas ao domínio das formas artísticas; afirma ser uma das características elementares da percepção. No entanto, em “Aspectos perceptuais e estéticos da resposta-movimento”, concentra a sua atenção nos aspetos que se relacionam com a percepção das obras de arte (ver sobretudo pp. 84-85).

43 Complementarmente, note-se que, no pensamento de Arnheim, *dinamismo* é o mesmo que *expressão*: uma coisa é *expressiva* quando é *dinâmica* e vice-versa; (“Aspectos perceptuais...,” p. 88). Há nos comentários de Arnheim sobre a expressão um equivalente do género de preocupações manifestadas acerca do dinamismo: do mesmo modo que, aqui, como acabámos de ver, nem sempre a representação do movimento é dinâmica (o que, por outro lado, significa que mesmo um objeto inanimado pode parecer dinâmico), também a expressão não é apanágio apenas daquilo que é orgânico, ou animado. Num caso citado por Arnheim, o de duas representações da dor feitas por Van Gogh (uma, através duma mulher, outra, de árvores torturadas), o seu veredito é aparentemente paradoxal: as árvores são mais *expressivas* do que a mulher, apresentada dum modo “convencional” (*Arte e percepção visual*, p. 444).



Fig. 39 - Ricardo Leite, *Auto-retrato*,
42x29,7cm, pedra negra sobre papel, 2011.



Fig. 40

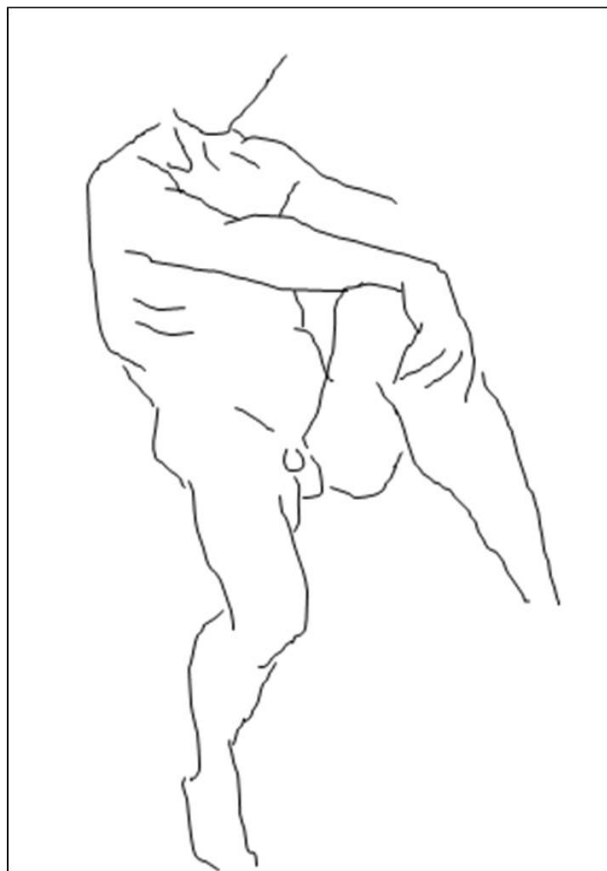


Fig. 41

Comparemos agora o desenho da fig. 39 com o da fig. 41. Este foi executado a partir do primeiro. A pose é exatamente a mesma, mas o registo não denota movimento fluido da mão que desenha, nem tão pouco esta imprimiu diferentes pressões que resultem em linhas de larguras desiguais como acontece no desenho da fig. 39. No desenho da fig. 41 a mão limita-se a percorrer, lentamente, os contornos do corpo, de modo impessoal, carecendo, assim, da vitalidade dos gestos e quantidade de linhas aplicados no desenho da fig. 39. Aqui, não se trata de saber qual o movimento real (se houve) de deslocação do corpo; trata-se apenas de representar uma forma como que carregada de força própria, de tensão visual, que, embora imóvel, sugere ação (ou, nos termos de Arnheim, dinamismo).

Note-se que, nos desenhos e pinturas realizados em frente ao espelho, não é minha intenção captar o movimento do próprio corpo, uma vez que a sua imobilidade é quase total. De facto, nesta situação particular, a ausência de movimento é quase absoluta. O corpo não vem nem vai para lado algum. Nestas condições, como se pode então criar a ilusão de que o corpo se move? O corpo “move-se” através de certas condições óticas de dinamismo visual, tais como as enumeradas por Arnheim: *excentricidade, obliquidade, sobreposição, deformação e forma-cunha*⁴⁴. Estou ciente de que estes conceitos são hipotéticos, subjetivos, mas que, todavia, têm relativa eficácia em circunscrever o género de realidades visuais que irei abordar no ponto seguinte.

44 Arnheim, *Arte e percepção e visual*, pp. 411-423 e “Aspectos perceptuais e estéticos da resposta-movimento”, pp. 85-86. Realidades perceptivas afins (se não exactamente as mesmas) podem hoje em dia ser abordadas de um modo mais “cirúrgico” e quantitativamente cerrado (o facto verosímil de tal abordagem e a de Arnheim, não cantarem “filosoficamente” em unísono, se nos é permitida a expressão, não nos parece retirar mérito à aproximação); sirva de exemplo Senior, Barnes, Giampietro, Simmons, Bullmore, Brammer, David, “The Functional Neuroanatomy of Implicit-Motion Perception,” *passim* (v. também Macknik, Martinez-Conde, “And Yet It Doesn’t Move,” pp. 20 e 22).

42.

Acabámos de falar do *dinamismo do corpo* (tal como anunciado no final de 39). Continuemos a observar o desenho da fig. 39 para, agora, nos determos naquilo a que, continuando a servir-nos dos conceitos de Arnheim⁴⁵, chamaremos a *composição dinâmica* do desenho. Reformulando o que se disse em 39, acontece que os meus desenhos e as minhas pinturas pressupõem, neste estudo, duas vertentes no que toca à representação do corpo. Uma considerá-lo-á um elemento isolado, que contém em si mesmo sugestão *dinâmica* de movimento (este assunto foi já abordado no ponto 40); a outra considerá-lo-á como elemento integrante de composição, que se pretende ela própria *dinâmica*.

43.

Se pelo corpo passarem eixos cuja orientação coincida com as inclinações dos membros, como se ilustra esquematicamente na fig. 42, obteremos uma imagem marcada por um dos indicadores dinâmicos que Arnheim refere: a obliquidade. A obliquidade é considerada pelo autor “o recurso mais elementar e efetivo para se obter tensão dirigida”⁴⁶. Isto deve-se em parte ao facto de, comparado com a horizontalidade ou com a verticalidade, aquilo que é oblíquo seja como que destituído de “personalidade” própria: percetivamente, a obliquidade *não* é independente da verticalidade e da horizontalidade; ou ainda: falar de obliquidade é falar de ocorrências visuais correspondentes a um *gradiente* de afastamento ou de aproximação relativamente àquilo que é horizontal ou vertical (elementos esses que, na maioria dos

45 Ver *Arte e percepção visual*, pp. 423-426 (na sua obra *O Poder do centro*, Arnheim dá a este assunto um desenvolvimento apropriado).

46 Arnheim, *Arte e percepção visual*, pp. 177-179 e pp. 417-418, e “Análise perceptual de um cartão de Rorschach” p. 105.

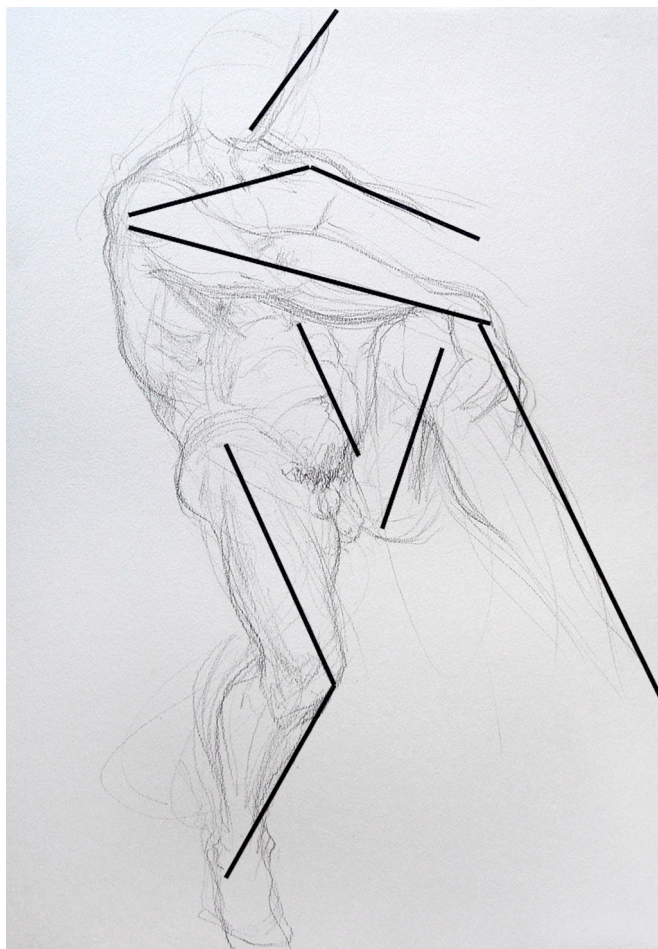


Fig. 42

desenhos e das pinturas, correspondem aos limites do quadro ou da folha de papel): poderá então dizer-se que, por tudo isto, a obliquidade é um indicador de instabilidade e de agitação, enquanto a horizontalidade e a verticalidade indicam repouso⁴⁷.

47 Em termos mais atuais, pode dizer-se que as direções cardeais (norte-sul-este-oeste; ou seja, verticais e horizontais) se detetam melhor do que as oblíquas. “Acrescente-se a isto que o córtex visual responde mais debilmente a orientações oblíquas, como se estas tivessem menos contraste do que as cardeais, mesmo quando umas e outras, em simultâneo, são dotadas de uma mesma luminosidade objetiva. Mais ainda: os neurónios sensíveis à obliquidade são em menor quantidade do que os sensíveis às orientações cardeais” (Macknik, di Stasi, Martinez-Conde, “Perfectly Timed Advertising,” p. 24). Ora, é porque a obliquidade se vê “menos” que a atenção é mais estimulada: “A atenção visual tem o efeito de acentuar a perceção daqueles elementos numa imagem que sejam dotados de menor contraste. Sucede ser mais valiosa a acentuação quando aqueles elementos são de difícil deteção, porque a atenção é mais forte quando o objeto de interesse é mais difícil de ver” (*Id., lb.*).

44.

Os meus desenhos excluem a representação do espaço envolvente. Elegem o corpo como único elemento representado e localizam-no, na maioria das vezes, no centro da folha, fazendo com que os aspetos dinâmicos da composição se concentrem no corpo, ou seja, na pose e representação das formas anatómicas e não nas diferentes localizações no espaço da folha. Este aspeto formal sublinha a ideia do centro como uma entidade tendencialmente estável, ou, por vezes, até absolutamente fixo, aproximando-se de um outro conceito de Arnheim, a saber: o de *esqueleto estrutural de um quadrado* (e, por extensão, de qualquer figura geométrica ortogonal; v. fig. 43). Como refere: “No centro todas as forças se equilibram e por isso a posição central conduz ao repouso.”⁴⁸ No caso dos formatos retangulares, que são os por mim usados em desenho, o posicionamento central das “janelas” que circunscrevem as poses (e cujos aspetos foram registadas no ponto 8) tende a coincidir com o “esqueleto estrutural” do formato da folha, atenuando o dinamismo da composição, protagonizado pela obliquidade. Como exemplo, observem-se os desenhos reproduzidos nas figs. 44, 45 e 46.

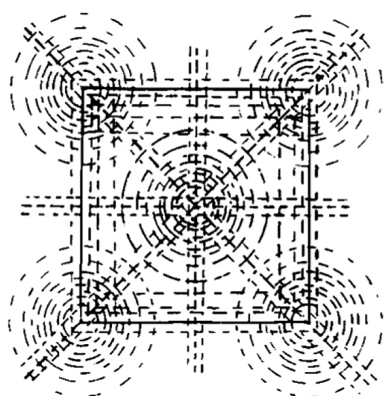


Fig. 43 - Arnheim entende existir uma estrutura invisível que influencia as localizações dos elementos que ocupam a área do quadrado. Os elementos são sujeitos a diferentes dinâmicas em função da sua localização. O centro geométrico é o lugar de cruzamento das diagonais e ortogonais. Imagem retirada de *Arte e percepção visual*, p. 6.

48 Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 6.

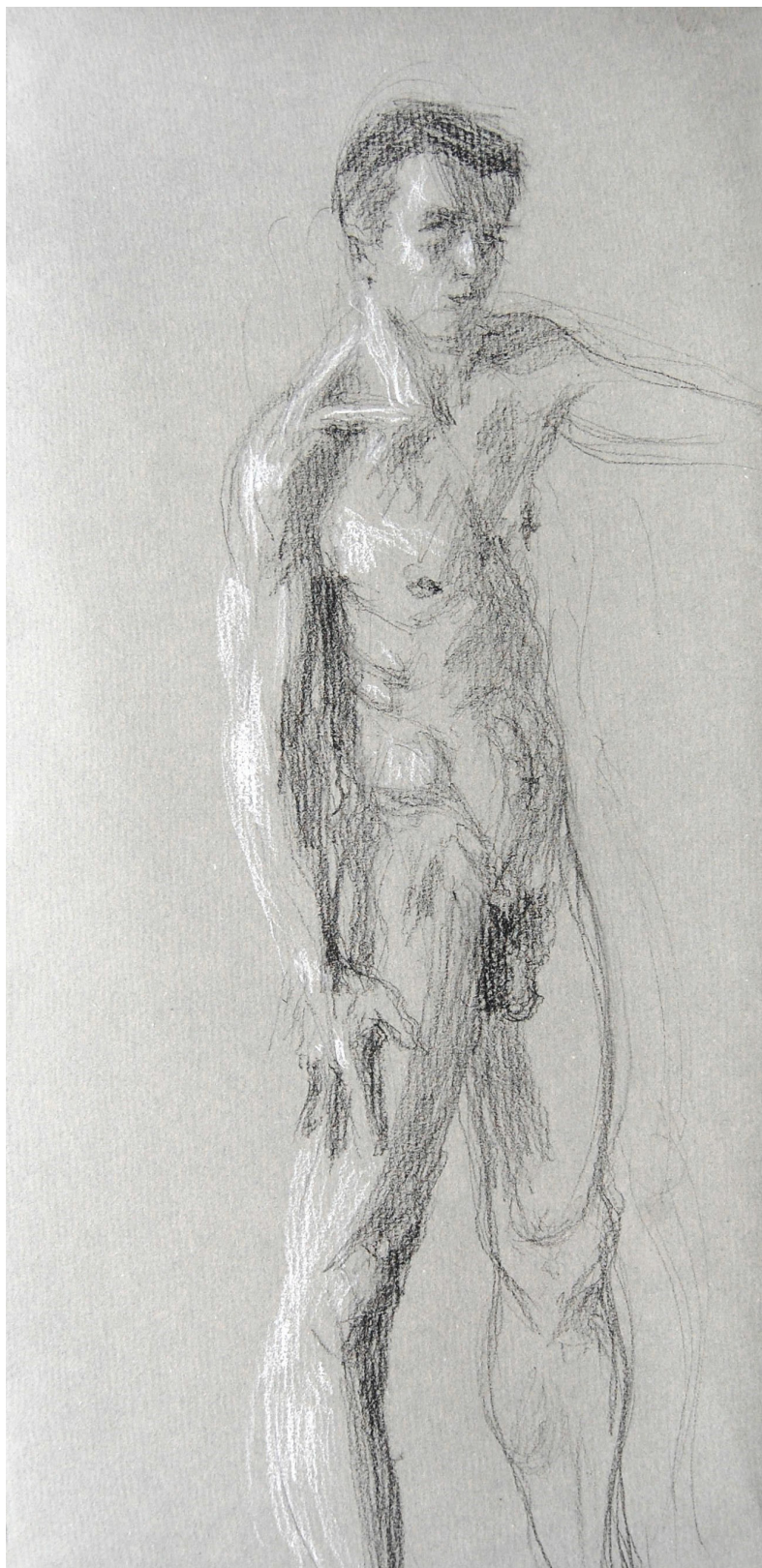


Fig. 44 - Ricardo Leite, *Auto-retrato sério*, 50x32,5cm, pedra negra sobre papel, 2012.



Fig. 45 - Ricardo Leite, *Auto-retrato embrulhado*,
42x29,7cm, pedra negra sobre papel, 2011.



Fig. 46 - Ricardo Leite, *Auto-retrato contorcido*, 42x29,7cm, pedra negra sobre papel, 2013.

Ainda assim, vale a pena sublinhar a exceção marcada pelo ligeiro desvio da centralidade, que pode ser verificada, por exemplo, no desenho da fig. 47. Como em todas as outras situações (ver o ponto 41), a imobilidade do corpo no momento em que posa é quase total⁴⁹. A proximidade da cabeça ao limite superior e o espaço entre os pés e o limite inferior da folha colocam-no um pouco acima do centro. A localização excêntrica acentua o dinamismo da pose, imprimindo à figura um movimento semelhante ao de alguém a levitar.

Já no caso das pinturas, ao incluírem o corpo localizando-o num espaço ilusório de tridimensionalidade (e não necessariamente no centro geométrico do quadro), faz-se ressaltar o dinamismo da articulação dos dois, ou seja, da representação do espaço arquitetónico (ausente nos desenhos) e do corpo. Deste modo, as composições das pinturas realizadas neste estudo apresentam maior complexidade. Em duas delas, o corpo aparece duas vezes (auto-retrato duplo) e, numa, como analisaremos adiante, os cortes de partes do corpo pelos limites do quadro adquirem relevante efeito composicional.

45.

Tal como referido no ponto 39, a importância assumida pelo dinamismo, principalmente nas pinturas realizadas para este estudo, estende-se à própria composição. Nessas pinturas pretende-se que o respetivo conteúdo visual privilegie a noção do todo, forme *uma* estrutura visual, de acordo com as seguintes palavras de Arnheim: “A dinâmica de uma composição terá sucesso somente quando o ‘movimento’ de cada detalhe se adaptar logicamente ao movimento do todo.”⁵⁰ Neste

49 Do corpo, em sentido literal; não a do desenho do corpo.

50 Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 424.



Fig. 47 - Ricardo Leite, *Auto-retrato em pose esvoaçante*, 42x29,7cm, pedra negra sobre papel, 2013.

sentido, entendemos ser apropriado dar continuidade à explanação dos restantes indicadores dinâmicos enumerados em 41 (sobreposição, forma-cunha, e deformação), envolvendo-os na análise de duas pinturas realizadas neste contexto e aqui reproduzidas. É este o conteúdo do próximo ponto.

46.

Observemos a pintura reproduzida na fig. 48. A escolha desta pintura prende-se com o facto de a considerarmos uma das mais dinâmicas do conjunto apresentado. Trata-se de uma pintura de formato quadrado em que os únicos elementos verticais e horizontais são os limites do quadro. Tanto as figuras como o espaço arquitetónico formam uma estrutura marcada por oblíquas que, como vimos anteriormente (ponto 43), são fortes indicadores dinâmicos. De igual modo, será importante ressaltar a obliquidade implícita no ponto de vista, de baixo para cima (resultante da inclinação de espelhos; v. pontos 18-21), como uma acentuação de dinamismo. Para além desta estrutura ostensiva, atentemos num outro indicador dinâmico: a *sobreposição*.

A fim de obtermos uma adequada perceção do efeito de sobreposição é necessário que os elementos que se intercetam através da projeção na superfície bidimensional do quadro sejam interpretados como estando separados e ocupando diferentes planos de profundidade⁵¹. Sequencialmente, a figura em primeiro plano sobrepõe-se à arquitetura (fig. 48), enquanto esta última encobre parte da figura em segundo plano. A sobreposição não ocorre apenas entre as figuras e as arestas que desenham a arquitetura, está também presente nos *cortes* impostos pelos limites do quadro à figura em primeiro plano, nomeadamente no cotovelo, pé e perna

51 Arnheim, *Id.*, p. 112.



Fig. 48 - Ricardo Leite, *Auto-retrato de perna alçada*, 146x146cm, óleo sobre tela, 2013.

de apoio. Arnheim avança com a ideia de que as sobreposições em articulações da figura humana, como ombros, cotovelos e joelhos, podem ser, em determinados casos, mais facilmente percecionadas como *amputações* do que como sobreposições⁵². No entanto, nesta análise, entenderemos a interrupção, ou *corte*, do cotovelo provocada pelos limites do quadro como uma sobreposição e não como uma *amputação*. Considera-se que a porção de cotovelo que *sai* do limite do quadro não ameaça a percepção da integridade do braço; caso o *corte* fosse provocado uns centímetros à direita, como se ilustra na fig. 49, através de um pequeno trabalho de “edição,” deixaríamos de ver o cotovelo, ponto de ligação entre braço e antebraço. Sem a continuidade anatómica, estes passariam a ser duas formas com autonomia suficiente para eventualmente se associarem a corpos diferentes. Ainda que o pé, que *desaparece* no limite horizontal inferior do quadro, seja percecionado com a integridade formal que o braço não tem (porque este é visto separado em duas partes), em ambos os casos ainda nos é possível evocar o que falta ao corpo como algo que está *para lá* dos limites do quadro.

As sobreposições, para além de criarem a ilusão de profundidade do/no espaço representado na superfície bidimensional da pintura⁵³ (neste caso acentuada pelo facto do tamanho da figura empoleirada no murete ser menor do que o da figura em primeiro plano), intensificam a relação entre as formas. Se, por um lado, o facto de a forma que se sobrepõe criar uma interrupção na continuidade da que é sobreposta, por outro lado, faz com que se estabeleça um tipo de ligação suscetível de manifestação visual particular. Observemos a fig. 50. O isolamento e o desamparo a que estão votadas as duas circunferências no caso de cima, cujos contornos não

⁵² Arnheim, *Id.*, p. 113.

⁵³ Arnheim sublinha o papel da sobreposição na criação ilusória de profundidade em imagens bidimensionais em, por exemplo, *Arte e percepção visual*, pp. 237-242.



Fig. 49

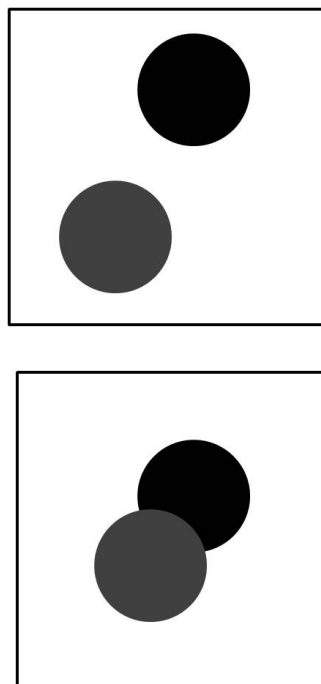


Fig. 50

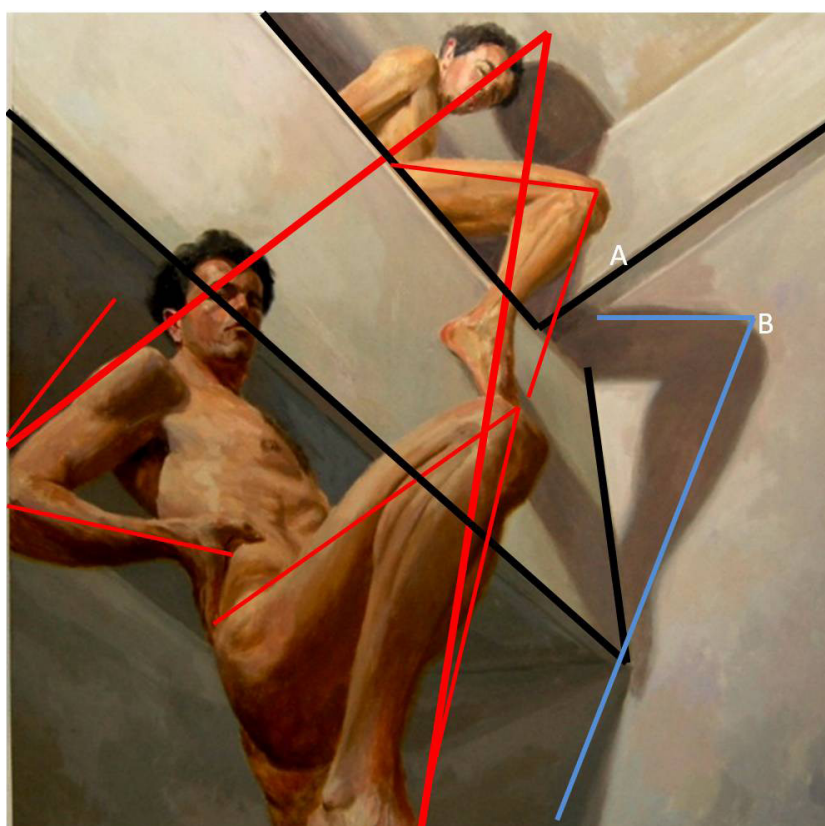


Fig. 51

se sobrepõem, ou não se interrompem, são, em certa medida, anulados, enquanto no caso de baixo, uma se sobrepõe à outra; como se, nesta última situação, já não estivéssemos perante duas unidades perfeitamente distintas, mas sim uma, ainda que saibamos que nenhuma delas se dissolveu na outra.

Em suma, o espaço arquitetónico e a figura humana da pintura reproduzida na fig. 48 relacionam-se numa coexistência de sobreposições, o que, somado ao facto de a ortogonalidade dos limites do quadro se sobrepor à estrutura marcada-mente oblíqua da composição, confere a esta peculiar dinamismo.

47.

Envolvamo-nos agora um pouco com o efeito visual provocado pelas *formas-cunha*. A fig. 51, redução linear do dinamismo da pintura, é exemplo de um possível esquema em que se destaca a estrutura *cuneiforme* dos protagonistas da composição. Se considerarmos que cada vértice aponta numa direção, tal qual uma seta, obteremos aquilo a que Arnheim dá o nome de formas-cunha⁵⁴. *Apontadas* em múltiplas direções, as formas-cunha são, em termos geométricos, simples ângulos, tanto mais dinâmicos quanto mais *agudos* forem (repare-se na dupla valência, geométrica e expressiva, do conceito de “agudeza”). O fenómeno tem um efeito psicológico particular e é indissociável da relação que existe entre o lado côncavo e convexo da “seta.”⁵⁵ Arnheim sustenta que uma concavidade significa *expressivamente*

54 A seta é um “símbolo (*sic*) que tem especial significado para o nosso sistema cognitivo” (Macknick, di Stasi e Martinez-Conde, “Perfectly Timed Advertising,” p. 25). As setas “indicam aquilo a que os cientistas chamam ‘movimento implícito [*implied*]’”; para além do mais, pode demonstrar-se que “neurónios que respondem preferencialmente a direcções específicas de movimento presentes no meio-envolvente são também ativados por setas que apontem para as direcções correspondentes, embora elas próprias não se movimentem, representando apenas o conceito de movimento” (*Id., lb.*).

55 Para simplificar a visualização do conceito, aquilo que, na fig. 51, está à direita do ângulo azul é o seu lado convexo; o que está à esquerda, o seu lado côncavo.

uma *cedência* ao espaço; a convexidade da “seta” *agride* o espaço; é precisamente assim que Arnheim interpreta os espaços ociosos, os buracos e provavelmente qualquer ruptura de material na escultura moderna; o mesmo raciocínio é aplicado aos nichos⁵⁶.

Em suma, Arnheim propõe que existe *direção* em configurações cuja forma exibe *gradientes de tamanho*, de tal modo que a ascensão a partir de uma *ampla base* para *um cume estreito* é percebida como dinamismo e direção⁵⁷. De acordo com a localização das bases e seus vértices, ora percebemos sugestão de direção para o exterior, ora sugestão de direção para o interior do quadro. Na fig. 51 tomemos como exemplo as formas-cunha *A* e *B*. Pelas suas orientações e localizações, *A* sugere voltar-se para o interior e *B* para o exterior do quadro. Como se verifica neste esquema linear, várias são as direções das formas-cunha que, deste modo, garantem o dinamismo de uma estrutura compositiva.

48.

Prossigamos agora com a *deformação*. O destaque dado na pintura reproduzida na fig. 48 à figura humana em primeiro plano faz dela a mais exposta das formas da composição. Ao contrário da figura em segundo plano, que em boa parte é ocultada pela sobreposição da arquitetura, a porção do corpo da figura em primeiro plano, embora cerceada pelos limites do quadro, é suficiente para podermos relacionar as suas diferentes partes. Ao relacioná-las deparamo-nos com o que se

56 Quando habitualmente se pensa em escultura, pensa-se *numa* escultura — numa estátua. Ora, uma estátua é ferozmente independente; para que se integrasse nos edifícios, foi muitas vezes necessário domesticá-la, prendendo-a à concavidade de um nicho (Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 233).

57 Arnheim refere serem frequentes nas manchas de Rorschach formas cuja configuração cuneiforme sugere movimento para o exterior. Ver “Análise perceptual de um cartão de Rorschach,” p. 105.

poderá entender por uma disparidade intuitivamente evidente entre o tronco e a perna. Esta disparidade, característica das imagens em espelhos inclinados e da distância do objeto à superfície espelhada (ver ponto 18), parece ser mais um alongamento da perna do que uma compressão do tronco. Há aqui uma *deformação* evidente. Para Arnheim, a deformação é percecionada como desvio do que seria a configuração *normal* do objeto; exemplo simples disto é *percebermos* como figura regular, como quadrado, aquilo que, numa imagem projetada em perspetiva central, passa a trapézio (pense-se nos chãos lajeados da pintura do *Quattrocento*). Para Arnheim uma deformação cria tensão⁵⁸. Veremos mais à frente de que modo uma representação em escorço exemplifica tudo isto.

Se, por momentos, olhando para a fig. 48, imaginarmos a totalidade da figura em primeiro plano, como se a víssemos na sua continuidade para baixo do limite inferior do quadro, confrontar-nos-íamos com um alongamento das dimensões, que ultrapassariam o limite do que sabemos ser as de uma pessoa. A haver uma moldura referencial que representasse a *normalidade*, esta seria apenas assegurada pela figura de cima. O desvio da normalidade da primeira ressalta quando a comparamos com a dimensão da segunda. (À tensão que há nesta pintura não é estranha a proximidade das suas imagens no plano do quadro).

Neste caso a deformação é reforçada pela representação em escorço. Na definição de *escorço* em projeções bidimensionais Arnheim sugere a ideia de um desvio relativamente a um padrão visual que se apresenta como estruturalmente mais simples; alude ainda, na representação da figura humana, às arriscadas vistas em

58 “Quando o artista representa formas familiares, pode confiar na imagem normal que o observador abriga dentro de si. Desviando desta imagem normal pode-se criar tensão” (Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 421).

escorço de, por exemplo, braços e mãos que avançam em direção ao observador e que, por vezes, parecem destacados do resto do corpo pela projeção descontínua dos membros a que as sobreposições nas representações bidimensionais obrigam⁵⁹. Na fig. 48 a perna em escorço reforça a sugestão do seu avanço para fora da superfície plana do quadro em direção ao observador, o que, simultaneamente, corresponde a um desvio do que seria perceptivelmente mais simples, por exemplo, uma vista frontal ou lateral de uma perna não fletida.

49.

A segunda pintura sobre a qual nos debruçaremos está reproduzida na fig. 52. A escolha desta pintura prende-se com o facto de a composição apresentar aspetos marcadamente distintos da anterior, e contudo, serem suscetíveis de uma descrição que se socorre dos conceitos antes usados. A verticalidade da pose, a cumplicidade do corpo com a mediana vertical e ainda o facto de o quadro ser “ao alto”, revelam vincadas diferenças relativamente à composição anterior. Assim, as duas primeiras características referidas (verticalidade e centralidade aparentes) parecem protagonizar, sem dissimulações, tudo quanto numa imagem estática contribui para a sensação de equilíbrio, repouso e estabilidade (ver ponto 44). No entanto, ainda que alguns indicadores dinâmicos não sobressaíam ostensivamente, como sucede na pintura reproduzida na fig. 48, veremos que não deixam todavia de existir.

59 Arnheim, *Id.*, pp. 107-111.

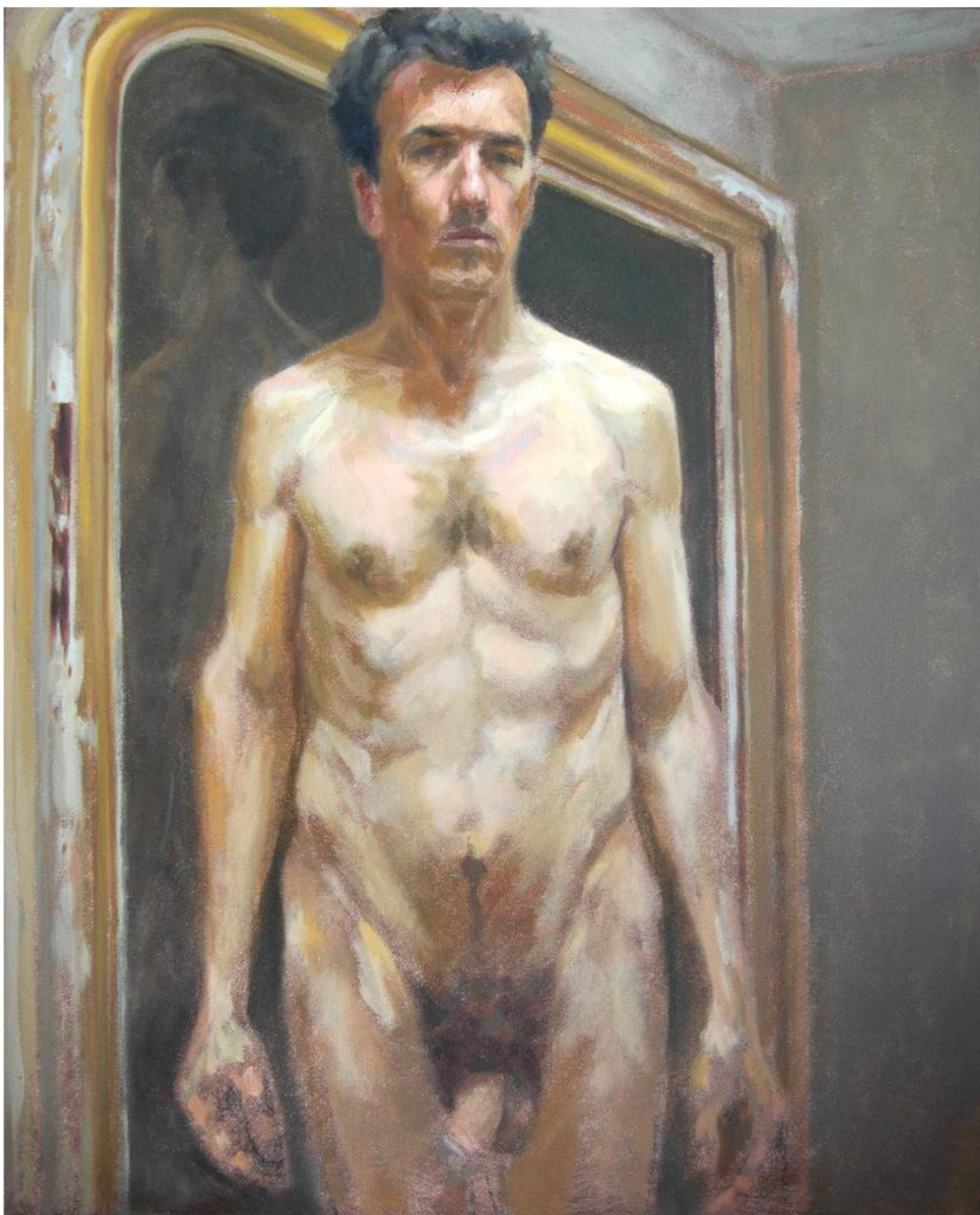


Fig. 52 - Ricardo Leite, *Auto-retrato de costas para o espelho*,
óleo sobre tela, 100x80cm, 2014.

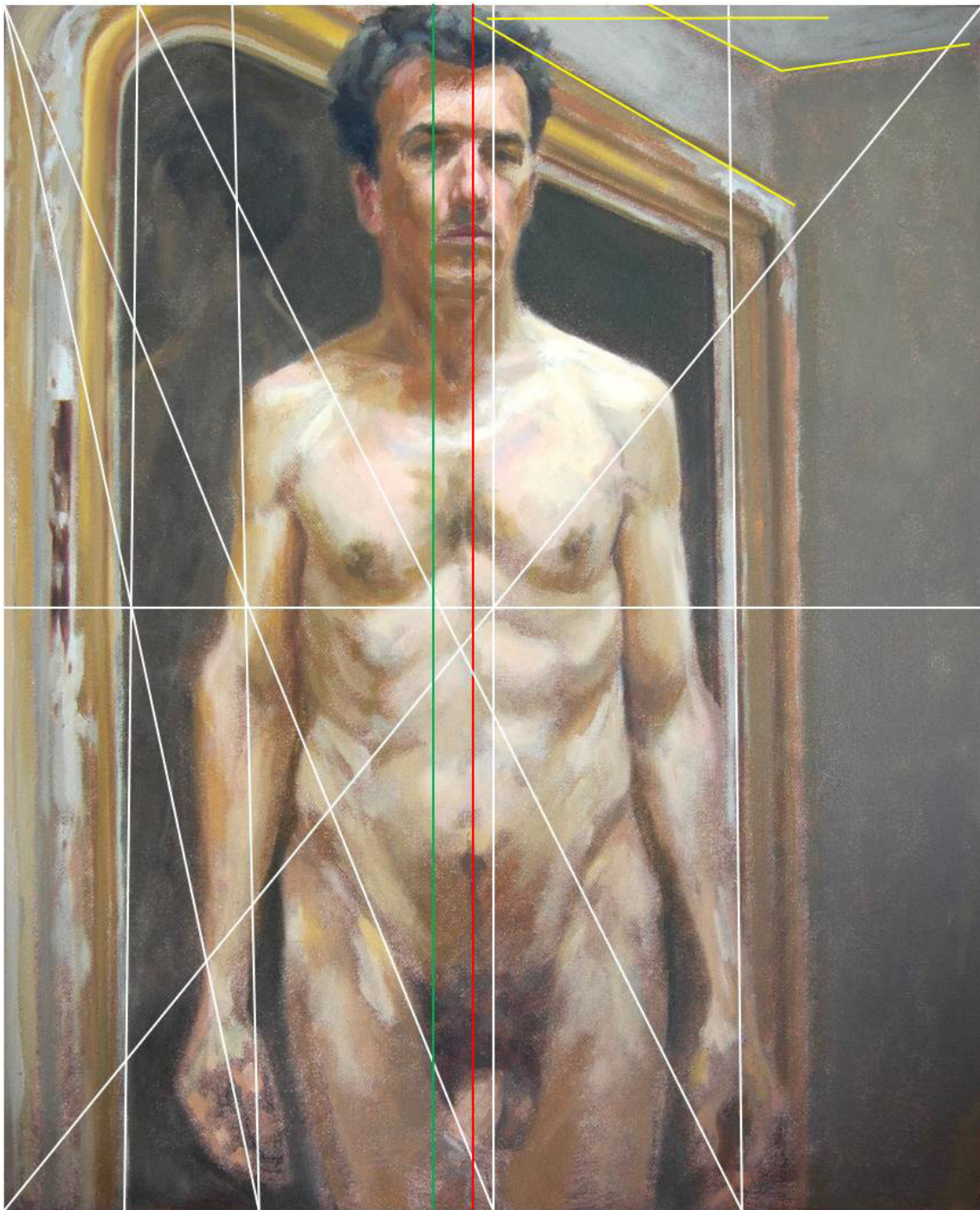


Fig. 53

50.

Comecemos pela excentricidade. Observemos novamente a reprodução da pintura na fig. 52, mas agora com uma armação geométrica sobreposta (ver fig. 53)⁶⁰. Esta armação permite mostrar a razão de, mais atrás, termos falado de *cumplicidade do corpo com a mediana vertical*. De facto, este esquema permite revelar uma ligeira excentricidade do corpo relativamente à mediana vertical do quadro. Arnheim refere-se a estes ligeiros desvios como desconcertantes fenómenos percetivos de desequilíbrio e ambiguidade⁶¹. Segundo o autor, a excentricidade, quase impercetível, de uma vertical ou horizontal, relativa às medianas de uma figura geométrica regular, provoca no observador a desconfortável incerteza quanto à simetria ou assimetria da composição. Nestas situações, torna-se difícil discernir se o desvio existe efetivamente ou se é apenas um erro percetivo, ou de execução; então, poder-se-ia afirmar estar quase completamente camuflada a diferença entre aquilo que seria estruturalmente mais simples para o observador, a saber, a centralidade, e a ligeira excentricidade detetada no corpo; a centralidade é equívoca.

60 Uma *armação* é um dispositivo oficial de divisão de superfícies (como a de um quadro pictórico), baseado na geometria simples de um enredo linear cujo ponto de partida são os vértices de um quadro convencional, quadrangular (v. Bouleau, *La Géométrie secrète des peintres*, pp. 42-44). De certa maneira, o “esqueleto estrutural” de que Arnheim fala, e que referimos no ponto 44, é a versão psicológica desta mesma realidade.

61 Arnheim, *Arte e percepção visual*, p. 14.



Fig. 54 - Anselm Kiefer,
Resurrexit, 290x180cm, óleo,
acrílico e carvão sobre tela, 1973.

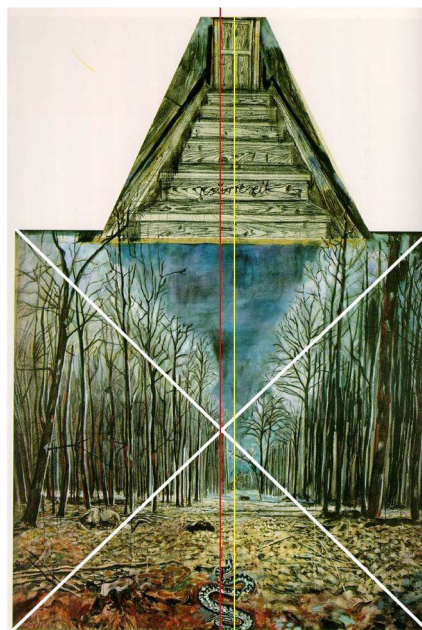


Fig. 55

Em *Resurrexit*, pintura de Anselm Kiefer, de 1973, reproduzida na fig. 54, pode observar-se este mesmo desvio, através da disparidade entre a mediana da parte quadrangular de baixo (a vermelho) e o eixo vertical (a amarelo) que divide a meio a espécie de frontão truncado que encima essa parte inferior (v. fig. 55)⁶². Tudo se passa, pois, como se, na composição de *Resurrexit*, houvesse o erro que impedisse que os seus dois componentes estivessem alinhados um com o outro; a ligeira excentricidade resultante desse “erro” tem efeitos expressivos peculiares.

Ao observarmos a fig. 53, deparamo-nos com uma situação equivalente: o facto de o eixo vertical do corpo (a vermelho) estar quase coincidente com a mediana

62 Referindo-se a um relevo de Ben Nicholson, Arnheim sublinha os ligeiros desvios das unidades internas da composição, relativas às linhas regulares da ossatura geométrica do quadro como elementos de *tensão* e *desequilíbrio* (Arnheim, *Arte e percepção visual*, pp. 52-54).

vertical do quadro, e desta forma não revelar claramente a assimetria do posicionamento daquele, contribui como elemento de excentricidade e, por conseguinte, de peculiar dinâmica visual.

Se, na bidimensionalidade da pintura, considerarmos agora o corpo relativamente ao espelho representado, ficamos perante um caso de assimetria local. O corpo situa-se ligeiramente à direita da mediana vertical do espelho (a verde).

Todavia, a estrutura compositiva não assenta exclusivamente em desconfortáveis ameaças ao equilíbrio. As linhas verticais que na fig. 53 dividem o quadro em oitavos, à esquerda, e em quartos, à direita, sustentam as fronteiras entre a superfície espelhada e a moldura, podendo, deste modo, funcionar como elementos de estabilidade.

Em suma, embora a desconfortável excentricidade do corpo seja fator de desequilíbrio, as coincidências de algumas linhas estruturais do retângulo com o espelho e com a moldura funcionam como contrapeso a esses elementos subtis perturbadores.

51.

Atentemos agora à obliquidade. A mais evidente parece ser formada pela parte superior da moldura e do teto. São os únicos elementos que contrariam as grandes linhas ortogonais do quadro (quer as dos seus limites, quer a do próprio corpo) e que, por isso, produzem uma forte sensação de tridimensionalidade do espaço. Essa obliquidade, ao conduzir o olhar do observador para as imediações do canto superior direito do quadro, fá-lo deparar com a coincidência existente entre este e a representação do canto do espaço.

Atentemos agora nas linhas da moldura do espelho, vizinhas das linhas azuis da armação na fig. 53; verificamos existir um ligeiro afunilamento no sentido descendente. Esse afunilamento decorre da leve inclinação de uma das linhas correspondentes ao limite esquerdo do espelho. Na metade superior, a moldura parece acompanhar o

limite real do quadro, ela própria simulando uma moldura real, já na metade inferior a inclinação torna-se evidente. Na verdade, não será artificioso dizer que a moldura se possa ver, ambigualmente, como desempenhando a dupla função de emoldurar o espelho *dentro* da pintura e de emoldurar a própria pintura.

52.

Falemos, por fim, de deformação. Observando-se a representação da moldura do espelho no seu conjunto verifica-se uma deformação decorrente da perspectiva. Obviamente, o espelho não é representado nas condições descritas no ponto 8, dando aliás origem às ocorrências angulares reproduzidas a amarelo na fig. 53 e suscetíveis de serem sentidas como formas-cunha.

Atentemos agora na deformação também presente no corpo. Embora a sua anatomia possa não causar estranheza, por sabermos ser possível existirem corpos com tal configuração, as peculiaridades anatómicas que o corpo apresenta resultam do uso de um espelho convexo (ver pontos 25-29). Destas peculiaridades, as mais evidentes são a largura dos ombros, quando comparada com a dos ossos ilíacos (ver no ponto 27 o conceito de *ampliação transversal*). Contudo, duas outras, embora camufladas, são perceptíveis na diferença dos tamanhos dos braços e respectivos ombros. O braço e o ombro do lado direito (relativamente ao observador) são ligeiramente maiores do que os do lado esquerdo (ver no ponto 28 o conceito de *ampliação longitudinal*).

53.

Concluída esta primeira parte do trabalho com a descrição dos elementos compositivos que Arnheim designa por indicadores dinâmicos, resta debruçar-me agora sobre alguns aspetos históricos da realização de auto-retratos em que os autores se apresentam nus.

SEGUNDA PARTE

54.

Não será artificioso supor que, desde o Renascimento, a representação do corpo humano tenha ocupado um lugar de destaque na arte ocidental⁶³. Desenhar o corpo nu teve um papel crucial na formação artística dos pintores e escultores⁶⁴. Alberti, no seu tratado sobre pintura, afirma que o pintor deve ser conhecedor dos movimentos do corpo, de modo a representá-lo convincentemente e, para tal, deve estudar atentamente a partir da natureza⁶⁵. Comparando a representação da figura humana realizada a partir de desenhos (portanto, imagens bidimensionais) ou até a partir da observação de esculturas⁶⁶ (em qualquer um destes casos, objetos imóveis), com a prática do desenho do corpo humano ao vivo, ou seja, na presença de modelo, é possível estabelecer duas coisas que distinguem este último caso dos anteriores: por um lado, o acesso a uma grande variedade de poses e respetivas configurações anatómicas que, tanto as imagens bidimensionais com as esculturas não atingem; por outro, a observação do próprio movimento.

63 É vasta a bibliografia sobre a representação do nu em arte. Das fontes consultadas destacam-se as seguintes: Rodgers, "Nude," pp. 290-298, Clarke, *O Nu (passim)*, Walters, *The Nude Male*, pp. 34-58, Saunders, *The Nude*, pp. 9-20, Borzello, *The Naked Nude*, pp. 14-33, Laneyrie-Dagen, "A figura humana," pp. 9-13.

64 Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, pp. 91-123.

65 Alberti, *Da pintura*, p. 77.

66 Note-se que a sequência da aprendizagem nas academias clássicas era constituída pela cópia de gravuras (como se sabe, bastante difundidas no e a partir do Renascimento), cópia de gessos e finalmente desenho "do natural" (v., por exemplo, Gombrich, *Art and Illusion*, p. 135). Como escreve Pevsner, numa obra "clássica" sobre o ensino da arte: "A perspetiva é a primeira coisa a ser ensinada. Depois disso, o estudante é introduzido na teoria e na prática da proporção, após o que fará sucessivamente desenhos dos desenhos dos seus mestres, de relevos e, por fim, da natureza, só depois disto se podendo entregar à prática da sua arte" (*Academies of Art*, p. 35). Esta sequência — desenho de desenhos, de relevos e do "natural" — era considerada, no *grand siècle*, "a fundação do currículo académico," mantendo-se válida até ao século XIX: v. *Id.*, p. 92; e ainda pp. 166, 172-173).

Ora, não menos artificioso será admitir que os artistas sempre dispuseram do seu próprio corpo com uma acessibilidade bem maior do que aquela que lhes permitia dispor dos corpos de outrem. No entanto, para que seja possível observar o próprio corpo ao vivo, em condições que permitam a visibilidade adequada à prática do desenho, é necessária uma superfície em que aquele se reflita. Voltamos pois ao assunto dos espelhos, para abordar agora alguns aspetos que a dimensão histórica do assunto encerra. Veremos que nem sempre as superfícies refletoras estiveram acessíveis a preços e com a qualidade com que hoje facilmente se obtêm. Ainda assim, se considerarmos o momento a partir do qual os espelhos passaram a ser mais acessíveis, tudo indica que é pouca a quantidade de artistas que, dada a disponibilidade privilegiada do próprio corpo como modelo, se desenharam e pintaram nus; ou seja, não é sem estranheza que nos deparemos com o facto, estudado por Jordanova, Alarcó, Borzello e Lucie-Smith, para citar alguns exemplos, de estas representações serem relativamente escassas⁶⁷.

Tem sido aceite, de acordo com as abordagens feitas por alguns especialistas, que o auto-retrato nu, como prática mais alargada (ainda que escassa), surge a partir do início do século xx. Laura Cummings, por exemplo, é perentória ao afirmar que, quando se trata de dar a mesma importância ao corpo despido e à cara (enquanto elemento identificativo), a auto-representação é um fenómeno que apenas assume significativa relevância naquele período: “O século vinte foi o século do auto-retrato nu.”⁶⁸

Assim, grande parte das obras a que dedicarei a parte final deste texto enquadra-se no século transato.

67 Jordanova, “The Body of the Artist”, p. 51, Alarcó, “The Human Clay,” pp. 275-279, Borzello, *The Naked Nude*, pp. 110-120, Lucie-Smith, *Adam: The Male Figure in Art*, pp. 148-166.

68 Cumming, *A Face to the World: on Self-Portraits*, p. 263.

Ver-se-á contudo haver dois casos de exceção relativamente a este quadro temporal: o desenho de Dürer, *Auto-retrato nu*, de 1503, e dois desenhos de Pontormo. O desenho de Dürer tem sido referido por alguns autores precisamente como caso único de auto-retrato nu, tendo em conta a data relativamente remota de onde é oriundo, ainda assim, suscitando várias interpretações. Quanto à escolha dos dois desenhos de Pontormo aqui abordados, prende-se de modo mais direto com o que atrás se disse sobre a disponibilidade que os artistas têm para utilizar o seu próprio corpo como modelo. Os dois desenhos de Pontormo são aqui referidos como exemplos de duas situações: em primeiro lugar, o auto-retrato como relevando da manifesta intencionalidade de o artista se representar como indivíduo; em segundo lugar, o uso do seu corpo enquanto estudo ou até como encarnação de uma personagem (há casos em que os artistas se fazem representar como personagens mitológicas ou religiosas, designando-se o resultado por *auto-retrato simbólico*⁶⁹).

55.

Rembrandt, Dürer e Schiele são nomes incontornáveis na produção de *simples* auto-retratos. De Rembrandt, não se conhecem auto-retratos *nus*. Singular é o caso de Egon Schiele. O que tem vindo a ser possível observar, quanto às obras em que os artistas se representam nus, permite sustentar, com a reserva que o tratamento profissional destas matérias impõe, a ideia de que, embora haja outros pintores que se auto-representaram nus, tais obras são pontuais. Ainda que estes auto-retratos nus pontuais possam ser importantes, se considerada a totalidade da obra de cada um, o seu número não constitui um corpo de trabalho tão significativo como sucede com Egon Schiele. Schiele é caso único no que diz respeito à vasta produção de

69 V. Breuille, *Dictionnaire des courants picturaux*, pp. 38-42.

auto-retratos nus⁷⁰.

Por esta razão, e por encontrar na obra deste artista mais familiaridades formais com os meus trabalhos do que em outros autores, darei especial relevância ao seu trabalho de auto-retrato nu.

Não é meu objetivo propor novas classificações para pinturas ou categorizações de auto-retratos, pois tal tarefa está para além das minhas competências e propósitos. Limitei-me a utilizar os títulos e os dados relativos às pinturas e aos desenhos aqui reproduzidos propostos pelas fontes bibliográficas consultadas.

56.

Ao contrário do nu, enquanto género artístico, em que não é necessária a identificação do indivíduo, o auto-retrato nu implica a articulação simultânea de dois fatores: a nudez do corpo e a clara identificação das características fisionómicas do próprio autor. Como atrás se mencionou, poucos pintores viriam a produzir auto-retrato nu. Alguns artistas utilizaram o seu próprio corpo nu como material de experimentação; todavia, sem a clara intenção de se exporem (isto é, “dar a cara”). Já o tínhamos aludido atrás, no final de 54, a propósito de Pontormo: um mesmo corpo pode ter um duplo significado, consoante exponha a identidade de quem o representou, auto-representando-se, ou se limite a ser um mero estudo. Uma situação assim conduz a alguns equívocos, que podem mais facilmente surgir em obras em que o artista não se faz representar com os instrumentos do seu ofício. Ao serem representados, estes instrumentos (lápiz, pincéis, paleta, cavalete, etc.) são

70 “Mais do que outros artistas da sua geração, Egon Schiele foi quem mais contribuiu, de forma substancial, para o auto-retrato nu” (Hammer, *The Naked Portrait 1900 to 2007*, p. 35).

considerados como uma espécie de certificação de autoria do pintor⁷¹. Nos casos de obras em que os elementos formais que identifiquem o próprio ato de desenhar ou pintar estão ausentes, o resultado pode assemelhar-se a uma representação executada por outro, e, seguindo essa perspetiva, podem mais facilmente suscitar dúvidas quanto a tratar-se de auto-retrato ou apenas de um estudo. Tal é o caso do desenho que Dürer executou em 1503 (fig. 56).

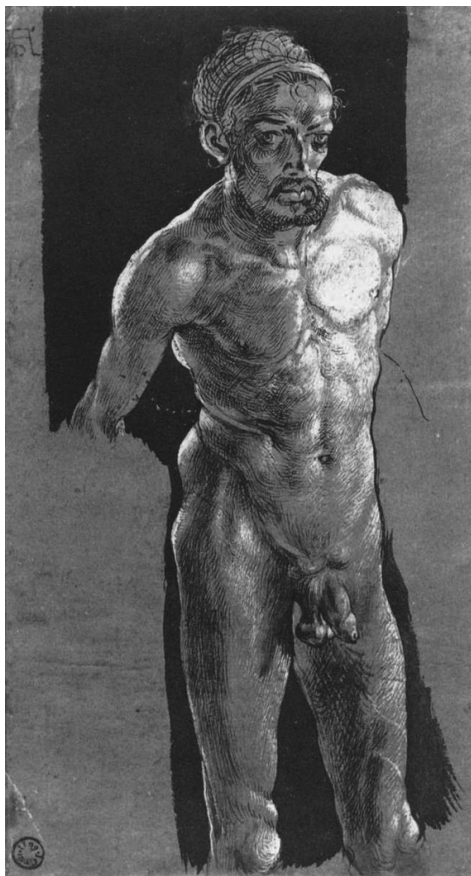


Fig. 56 - Albrecht Dürer, *Auto-retrato nu*, pincel e tinta, 29x15cm, 1503-1505.



Fig. 57 - Albrecht Dürer, *Apollo como deus Sol*, pena e tinta castanha, 28,5x20,2cm, 1502.

71 A propósito de um desenho de Dürer, em que este se auto-retrata aos treze anos de idade, sem que no desenho esteja representado o material usado na sua realização, Miller diz que, dada esta circunstância (e ainda a de nenhuma das mãos denunciar o ato de desenhar), se trata de uma imagem que poderia ser executada por outrem (v. Miller, *On Reflection*, pp. 176-178, 198-99).

57.

É pela raridade da auto-exposição fisionómica e corporal que Joseph Leon Koerner se refere ao auto-retrato nu de Dürer, datado de 1503, exposto em Weimar. Nesta obra, o trabalho minucioso em pormenores do rosto e dos órgãos genitais, sem o carácter idealizado com que tais realidades anatómicas aparecem em alguns auto-retratos, mistura-se com o interesse despendido na observação e registo do torso musculado.

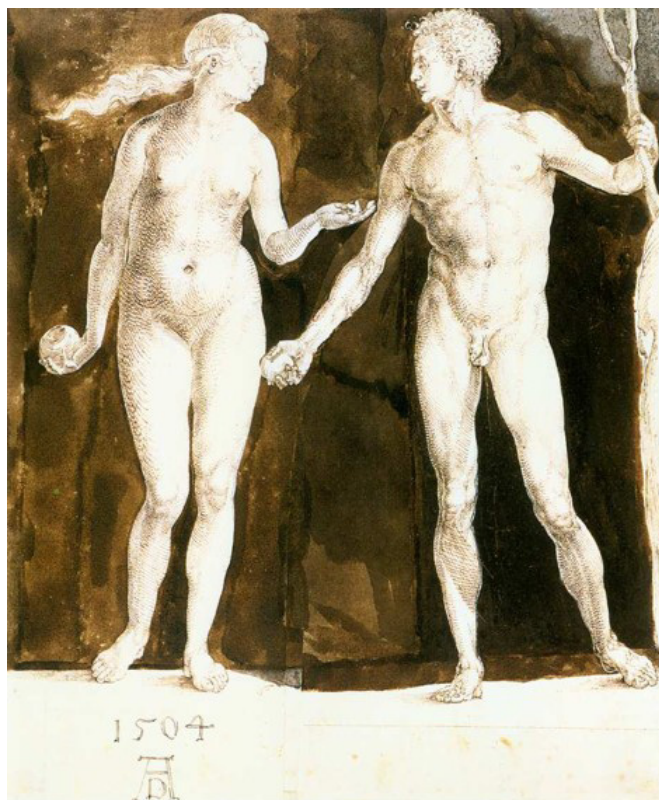


Fig. 58 - Albrecht Dürer, *A queda do Homem*, gravura, 25,1x20cm, 1504.

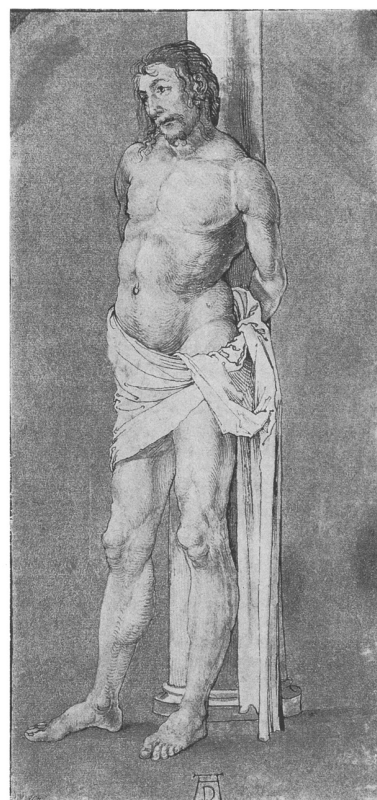


Fig. 59 - Albrecht Dürer, *Cristo na coluna*, pena e tinta, aguarela, 1505.

Este caso suscita a Koerner as duas seguintes observações:

Antes de mais, não obstante reconhecer a singularidade do mesmo desenho, enfatiza as fortes semelhanças que tem com os desenhos que Dürer realizou para a figuras de Apolo, em *Apollo Medicus* (fig. 57) e para a de Adão, em *Adão e Eva* (fig. 58), sugerindo a possibilidade de o auto-retrato reproduzido na fig. 56 ter sido executado tão-somente como estudo.

Complementarmente, Koerner sugere ainda que na imagem de Cristo, em *Cristo na coluna* (fig. 59)⁷², Dürer se teria feito representar a si mesmo com atributos crísticos, tal como sucede no auto-retrato de 1500, reproduzido na fig. 60. Antes de mais, não obstante reconhecer a singularidade do mesmo desenho, enfatiza as fortes semelhanças que tem com os desenhos que Dürer realizou para várias figuras de Apolo e Adão, entre elas *Apollo como Sol* (fig. 57) e *A queda do Homem* (fig. 58), sugerindo a possibilidade de o auto-retrato reproduzido na fig. 56 ter sido executado tão-somente como estudo.

58.

Observemos agora as figs. 61 e 62, que reproduzem os dois desenhos de Pontormo acima mencionados. Carlo Falciani afirma que o desenho reproduzido na fig. 61 foi executado como estudo ao vivo para a capela Capponi, no interior da igreja de *Santa Felicita*, tendo em vista a figura de Deus-Pai. Pontormo teria usado o seu próprio corpo como modelo⁷³ (como já se tinha dito, prática corrente entre muitos artistas). Os títulos dados aos desenhos pelas instituições às quais ambos pertencem são já por si só reveladores quanto ao género em que as mesmas os

⁷² Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in the German Renaissance Art*, pp. 239-242.

⁷³ Falciani, Pontormo : *disegni degli Uffizi*, p. 34.



Fig. 60 - Albrecht Dürer, *Auto-retrato*, óleo sobre madeira, 66,3x49cm, 1500.



Fig. 61 - Pontormo, *Auto-retrato*, sanguínea sobre papel, 28,1x19,5cm, 1523-25.

incluem: um, *auto-retrato* (fig. 61); outro, *estudo* (fig. 62).

Parece haver na pose deste último, no olhar direto da figura e no ângulo por que é vista, um interesse de âmbito privado, até experimental.

Evoquemos a propósito do desenho da fig. 61 o que acima se referiu (ponto 56) acerca da representação dos instrumentos de trabalho e da mão que desenha, como um indício de se tratar de uma intenção de Pontormo se desenhava como artista em pleno exercício de experimentação com o seu próprio corpo; neste caso, a posição de um dos braços corresponderia à que o artista teria assumido para se desenhava enquanto se observava numa superfície refletora.

A interpretação que Carol Plazzotta faz deste desenho sublinha a acessibilidade direta que o artista tem ao seu corpo para a prática do desenho de nu, sem camuflar a sua identidade, e ao facto de ter sido executado diante de um espelho:

“Para este retrato, especialmente direto, Pontormo serviu-se de um espelho com o propósito de se estudar nu de mais de meio corpo para cima, enquanto desenhava a sua própria anatomia, retratando-se, simultaneamente como artista e como modelo.”⁷⁴



Fig. 62 - Pontormo, *Estudo de nu sentado com o braço direito levantado*, pedra negra sobre papel, 25,7x24,5cm, cerca de 1528.

Ainda que se admita esta suposta dupla realidade, o critério para a atribuição do título do desenho da fig. 61 privilegiou o “auto-retrato” e não “estudo de nu”.

74 Plazzotta, “Pontormo: autorretrato,” p. 286.

59.

Seja como for, independentemente da distinção que se possa fazer relativamente a estas duas variantes de auto-representação, as superfícies refletoras são mencionadas, implícita ou explicitamente, como objetos a que os artistas tiveram acesso para realizar estes desenhos.

No que toca a espelhos, algumas questões podem ser levantadas para que se possa, eventualmente, estabelecer ligações quanto à raridade do auto-retrato nu, referida por alguns autores. Consideremos a tecnologia da produção de espelhos no tempo em que tanto Dürer como Pontormo se auto-representaram:

Que tipos de superfícies refletoras existiam?

Qual a sua dimensão, qualidade e preço?

Serviram os espelhos para que os auto-retratos resultassem em imagens fiéis dos reflexos da fisionomia dos seus autores, ou constituíram apenas um meio auxiliar de que o pintor se serviu para construir uma imagem idealizada de si próprio?

Enquanto para Xanthe Brooke existe uma relação direta entre o alargamento da prática do auto-retrato no século xv e o aparecimento de espelhos⁷⁵, para James Hall essa relação, entre o aparecimento dos primeiros espelhos e o do auto-retrato com ambições realistas⁷⁶, não é clara:

75 A autora afirma existir em Veneza, já no início do século xv, uma larga produção de espelhos planos e sem efeitos de deformação, o que não coincide com o que quer James Hall, quer Melchior-Bonnet afirmam relativamente às datas e à qualidade dos espelhos no período em causa. Brooke, *Face to Face*, p. 8.

76 Hall refere que o anonimato e a função religiosa a que a pintura estava votada não se coadunavam com a auto-representação. Contudo, conhecem-se auto-representações de pintores medievais; esses auto-retratos (como é o caso do auto-retrato do padre Rufillus de Weissenau a pintar a letra *R* numa iluminura, datado de finais do século xii), cujas características formais se aproximam de uma representação estilizada, afastam-se porém do aspeto realista que viria a marcar os auto-retratos dos pintores do Renascimento (v. Hall, *The Self-Portrait*, pp. 17-29).

“O auto-retrato floresceu inquestionavelmente durante o Renascimento, e os espelhos tiveram um papel a desempenhar; porém, é duvidosa essa ligação com os avanços tecnológicos na área dos espelhos.

Para começar, as datas não coincidem, já que, em pintura, o auto-retrato frontal, naturalista, data do século xv e, em escultura, há exemplos mais antigos; ora, foi apenas no século xvii que os espelhos planos de vidro de cristal começaram a prevalecer, embora com tamanhos modestos e extremamente caros.”⁷⁷

Pelo uso quotidiano que hoje se faz dos espelhos de *vidro*, poderíamos associar a palavra apenas a este tipo de material. Porém, neste contexto, por *espelho* deve entender-se uma qualquer superfície refletora, que não obrigatoriamente um espelho de vidro.

60.

A referência, no *The Grove Dictionary of Art*⁷⁸, aos primeiros objetos usados como espelhos localiza-os no Médio Oriente e no Egito, onde aparecem 6.000 anos antes de Cristo. Estas superfícies refletoras tinham forma circular e eram feitas a partir de pedra escura, polida, com origem vulcânica, designada por obsidiana.

No que diz respeito à Grécia e à Roma clássicas, tanto o cobre como o bronze eram os materiais usados na obtenção de imagens refletidas, cujos exemplares mais antigos datam de 1.400 antes de Cristo⁷⁹. As dimensões destas superfícies não ultrapassavam os 33 centímetros de diâmetro.

⁷⁷ Hall, *The Self-Portrait*, pp. 31-32. Em toda a bibliografia consultada para este estudo, os autores são unânimes quanto ao período em que entendem ter florescido o auto-retrato.

⁷⁸ Albenda, “Mirror: Ancient World,” pp. 711-712.

⁷⁹ Goldberg, *The Mirror and Man*, p. 95.

Já para a Idade Média, Graham Child, naquela obra, afirma que as superfícies refletoras se dividiam em três principais categorias: metal polido, pedra de cristal e vidro soprado⁸⁰. Quanto ao primeiro, o mesmo autor informa-nos do seguinte:

“Os espelhos metálicos na Idade Média eram feitos de uma liga de cobre róseo e estanho, com tártaro vermelho, arsénico branco e salitre, que produziam uma superfície dura e resistente (...). Os espelhos de metal polido proporcionavam uma reflexão adequada, mas, por causa da sua espessura e peso, eram menos transportáveis do que os de vidro.”⁸¹

Para além disso, embora o reflexo do metal fosse, como vimos, adequado, a sua superfície, comparada com a do vidro, mostrava-se inferior quanto à qualidade de reflexão. No entanto, terá sido só a partir dos séculos xv e xvi que se assiste a uma significativa melhoria na qualidade dos espelhos. Este avanço deveu-se à melhor qualidade do vidro produzido.

As origens do vidro são incertas, tanto no que diz respeito ao local como no que concerne à data⁸². Richard Gregory, em *Mirrors in Mind*, coloca, como forte probabilidade, que a produção do vidro remonte ao Egito do século II antes de Cristo⁸³.

Sabine Melchior-Bonnet defende, quanto às origens do espelho, ser ainda matéria de debate a questão de o Mundo Antigo estar ou não familiarizado com o vidro. A autora salienta como grandes dificuldades na produção de espelhos com este material, primeiro, a obtenção do vidro plano, depois, a sua transparência, e,

80 Child, “Mirror: Western World, Before 1600,” p. 719. Hall afirma que a maior parte dos espelhos usados durante a Idade Média e Renascimento continuava a ser feita a partir de metal, pedras polidas, ferro, pirite e obsidiana. A dimensão destas superfícies variava entre 12 e 20 centímetros de diâmetro (Hall, *The Self-Portrait*, p. 34; v. também Child, “Mirror...,” pp. 711-722).

81 Child, “Mirror...,” p. 719.

82 Macfarlane, Martin, *Glass: a World History*, p. 10.

83 Gregory, *Mirrors in Mind*, p. 154.

por último, o banho de camada refletora que completa o espelho em si mesmo⁸⁴.

Durante a Idade Média, cuja manufatura vidreira teve como expoente tecnológico o vitral, desenvolveu-se a técnica que possibilitou a criação de espelhos. O vidro era obtido através de um processo envolvendo altas temperaturas, que consistia em soprar a massa semi-líquida (vidro derretido) por um tubo. Ao ser soprado, o vidro adquire forma esférica e, quando cortado em secções, disso resulta o que se designa por calota (ver ponto 25). Referindo-se ainda a uma técnica antiga utilizada pelos romanos, a autora descreve que o processo posterior de revestimento com chumbo derretido exigia que a espessura do vidro fosse fina e uniforme, de modo a resistir ao calor⁸⁵.

Uma vez soprado o vidro e obtida a calota, o chumbo era vertido na parte côncava da mesma; de seguida retirava-se a porção que não tivesse aderido à superfície do vidro; concluída esta operação, era a parte convexa da calota que adquiria propriedades refletoras. Esta realidade técnica explica por que os primeiros espelhos eram convexos. Mais: como refere Melchior-Bonnet, o espelho nunca era maior do que a porção da esfera que se podia cortar, e a curvatura dava-lhe a forma arredondada que pode ser vista nas pinturas nórdicas dos séculos xv e xvi⁸⁶. (Como exemplo de tudo isto, veja-se o aspeto do espelho convexo representado por Quentin Metsys na pintura reproduzida na fig. 63).

Ainda no século xiv os artesãos florentinos aprenderam a aplicar chumbo a frio e em breve o chumbo seria substituído por estanho. Também se sabia que os fabricantes de vidro alemães aplicavam uma mistura de chumbo, estanho, prata

84 Melchior-Bonnet, *The Mirror: a History*, p. 13.

85 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 14.

86 Melchior-Bonnet, *Id.*, pp. 14-15.

e sedimento de vinho⁸⁷. No início do século XVI a técnica de banhar o vidro com mercúrio foi amplamente adotada, facto confirmado pelo aumento de comércio deste metal, especialmente no norte da Europa.



Fig. 63 - Quentin Metsys, *O cambista e a sua mulher*, óleo sobre madeira, 71x68cm, 1514.

87 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 16.

61.

Uma das maiores dificuldades encontradas pela manufatura vidreira da Idade Média (e ainda do Renascimento), como acima se referiu, era obter vidro fino e transparente. Mesmo que se conseguisse cobrir o vidro com uma camada refletora, de acordo com a operação descrita antes, a imagem resultaria sempre de fraca qualidade, pois a superfície do vidro, além de irregular, assumia ainda um grau de opacidade muito forte. Assim, por esta razão, os espelhos de metal continuaram sendo os mais utilizados durante séculos⁸⁸.

62.

Apenas no século xv, em Murano, ilha da República de Veneza, Angelo Beroviero criou um tipo de vidro, transparente e incolor, conhecido por *cristallo*, pelo facto de a transparência e o brilho se assemelharem aos do cristal. Outros vidreiros, estrangeiros e italianos, reivindicaram terem sido os primeiros na criação deste tipo de vidro, distinto do comum. Foram, todavia, os vidreiros de Murano que atingiram o grau de qualidade que lhes granjeou renome internacional, bem como uma indústria imune à concorrência coeva. No entanto, podemos questionar-nos sobre qual o segredo para tamanho sucesso. Segundo Melchior-Bonnet, a superioridade do vidro fabricado em Murano deveu-se à qualidade e proporção dos ingredientes, associada a uma experiência oficial multissecular⁸⁹.

O impacto que esta descoberta teve foi de tal ordem que foram criadas leis para proteger o segredo da fórmula a fim de que esta não saísse de Murano. As infrações a estas leis tinham consequências gravíssimas para os trabalhadores e seus

⁸⁸ Melchior-Bonnet, *Id.*, pp. 12-13.

⁸⁹ Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 19.

familiares e podiam, inclusive, dar lugar a pena de morte. A severidade dos castigos não evitou o contrabando e as fugas; e houve mesmo episódios de espionagem⁹⁰.

63.

Apesar desta importante descoberta, durante séculos o acesso aos espelhos venezianos esteve confinado a uma minoria. No início do século xvi o preço de um espelho produzido em Veneza, com moldura de prata, era superior ao de uma pintura de Rafael. O preço do espelho era 8.000 libras, enquanto o da pintura, 3.000 libras apenas⁹¹. Quase dois séculos mais tarde, conforme a mesma autora, o custo dos espelhos mantinha-se elevado; refere que o escritor Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon (1675-1755), regista nas suas memórias que a condessa de Fiesque vendeu um terreno para comprar um espelho de igual valor⁹².

As dificuldades técnicas e os riscos pelos quais os trabalhadores passavam na fabricação de espelhos (mormente, exposição a substâncias venenosas), justificavam preços muito elevados de mercado. Isto foi dos maiores obstáculos a que, mais rapidamente, os espelhos se pudessem tornar acessíveis a alargada clientela. Deste modo, por serem mais baratos, os espelhos de metal permaneceram os mais usados durante o século xvi⁹³, altura durante a qual circulavam, simultaneamente, espelhos metálicos e espelhos de vidro (convexos).

Ainda que os espelhos venezianos maravilhassem quem os contemplava, dois aspetos interessa referir para que se possa estabelecer uma ligação mais sólida com o auto-retrato: nitidez e tamanho.

90 Melchior-Bonnet, *Id.*, pp. 36-37.

91 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 30.

92 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 1.

93 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 22.

64.

Os esforços para produzir placas de vidro de superfície completamente plana, e que ultrapassassem as medidas de pequena dimensão até então conseguidas, embateram em dificuldades técnicas durante bastante tempo. Entretanto, como anteriormente se referiu (ponto 60), difundiu-se o hábito de o chumbo como camada refletora ser substituído por uma película de mercúrio. Mesmo assim, ainda não se produziam imagens completamente nítidas. É de salientar que os espelhos, que refletiam imagens muito imperfeitas, eram apreciados precisamente pela peculiaridade dos efeitos de distorção produzidos⁹⁴.

Com o recurso a estanho e mercúrio para banhar o vidro, os venezianos chegaram a uma melhor qualidade de imagem; contudo, conseguiram apenas produzir espelhos de *modestas dimensões*⁹⁵. Seja como for, antes disso, à medida que outros produtores chegavam ao mercado, como os da Boémia, e os franceses, com efeitos surpreendentes, a indústria veneziana foi decrescendo, atingindo o colapso por volta de 1685.

Só a partir do século XVII, com a fundação de uma fábrica em Saint-Gobain, em França, espelhos com a mesma qualidade dos de Veneza deixaram de ser privilégio das classes endinheiradas.

Criadas as condições para fabricar maiores placas de vidro, e dominadas novas técnicas de aplicação da camada refletora, os espelhos passaram finalmente a poder ser planos e a atingir dimensões consideráveis. Em 1700, a mesma fábrica de Saint-Gobain produziu um espelho com cerca de três metros de altura por um metro de largura — o que foi considerado feito notável⁹⁶.

94 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 16.

95 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 17.

96 Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 57.

Curioso será notar que, não obstante os reconhecidos avanços que permitiram aumentar consideravelmente a qualidade dos espelhos, Melchior-Bonnet sustenta que as posteriores técnicas de banho num dos lados do vidro permitiam apenas uma camada de prata extremamente fina e frágil, pouco resistente à humidade, que se tornava escura e que, conseqüentemente, afectava progressivamente a nitidez da imagem reflectida. A nitidez de então não se compara à obtida pela indústria moderna dos nossos dias⁹⁷.

65.

Do século xvii até 1830, os processos usados na fabricação de espelhos não sofreram grandes alterações. Os problemas que afetavam os operários, devido à inalação de fumos tóxicos libertados no processo de fabricação, bem como a resistência da camada de prata à humidade, foram resolvidos em 1850, com processos mecânicos que substituíram o trabalho manual, resultando em notáveis melhorias quanto à nitidez do reflexo⁹⁸. Hoje conseguem-se espelhos com elevado grau de qualidade, a preços muito acessíveis, de várias dimensões e altamente resistentes. O vidro, em alguns casos, deixa de ser notado pelo observador, produzindo a inesperada e desconcertante ilusão de continuidade do espaço real (assunto já mencionado nos pontos 17 e 20 da primeira parte, e a que voltaremos de novo no 68).

Todavia, e voltando um pouco atrás, esta qualidade e estas dimensões não eram, como se viu, as que existiam no início do século xvi. Quando na Europa, a partir desta altura, se assiste ao florescimento do auto-retrato realista (ponto 59), a imagem nos espelhos não seria obviamente da mesma qualidade daquela que era

⁹⁷ Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 62.

⁹⁸ Melchior-Bonnet, *Id.*, p. 64.

obtida através da pintura. A imagem pictórica superava, em muito, o pormenor realista refletido na superfície que devolvia a própria imagem do pintor. Dada a pouca nitidez dos espelhos, a pequena dimensão e a convexidade, como conseguiriam os pintores ver os pormenores da sua própria cara sem distorções e com a acuidade visual com que a representaram? Por outras palavras, que relação há entre a fraca imagem dos espelhos e a nitidez pormenorizada dos auto-retratos?



Fig. 64 - Parmigianino, *Auto-retrato ao espelho convexo*, óleo sobre madeira convexa, 24,4cm diâmetro, 1524.

66.

Façamos uma incursão pelo célebre *Auto-retrato ao espelho convexo*, de Francesco Mazzola, “o Parmigianino,” reproduzido na fig. 64, em que o pintor explora ostensivamente os efeitos característicos dos espelhos convexos, por ele registados. Observe-se a dimensão e a forma da mão, na periferia, em relação à

cabeça, mais centrada. Tendo em conta a fraca nitidez acima referida e a pequena dimensão dos espelhos, é de destacar o grau de definição dos pormenores em toda a pintura. Seja no caixilho da janela, que aparece à esquerda, seja na trave do tecto, que se encontra acima da cabeça, o grau de nitidez não é menor do que aquele que se pode ver na cara ou na mão. Sabendo que, tratando-se de espelhos convexos, a dimensão das imagens diminui consideravelmente com a distância a que os objetos estão da superfície refletora (ver ponto 27), é de notar não só o grau de nitidez da pintura como também o tipo de deformações. De facto, referindo-se à prática de auto-retrato no Renascimento, Miguel Falomir sublinha as possibilidades formais e expressivas que os próprios efeitos de deformação provocados pelo espelho permitiam. O autor acrescenta que raramente o espelho terá sido apenas usado pelos pintores para construir imagens realistas de si mesmos⁹⁹.

Estes mesmos recursos expressivos facultados pelos espelhos são mencionados por Baltrusaitis, quando se refere a este mesmo auto-retrato de Parmigianino. Ao considerar a proximidade com que pintor se retratou, Baltrusaitis defende a hipótese de a cabeça, que não aparece deformada, ser uma manipulação do pintor, e não a representação fiel do reflexo¹⁰⁰. Marden-Woods refere o mesmo aspeto formal. Isolando a cabeça do resto da composição, diríamos que poderia ter sido

99 “Não há auto-retrato sem espelho, mas raramente os artistas o usaram unicamente para ver apenas a sua imagem refletida. O espelho permitia ao pintor especular sobre a própria essência do retrato: a sua capacidade para captar a realidade, oferecendo-lhe múltiplas possibilidades formais e expressivas, desde a distorção da imagem a brilhantes jogos ilusionistas que apelavam à cumplicidade do espectador” (Falomir, “El autorretrato”, p. 277).

100 A respeito deste mesmo auto-retrato, Baltrusaitis afirma que além de não haver nenhuma anomalia em relação à cabeça, esta aparece num espaço irreal e incerto. Pelas deformações que o espelho convexo provoca em toda a sua área, fica subentendido que, não apresentando a cabeça qualquer deformação, não terá sido registada pelo pintor tal como representação direta da imagem refletida no espelho (Baltrusaitis, *Lo Specchio: rivelazione, inganni e science-fiction*, p. 252).

executada a partir de um espelho plano¹⁰¹. Porém, mão e espaço aparecem com as distorções características dos espelhos convexos.

Acrescente-se que, considerando a (pouca) distância a que Parmigianino parece estar do espelho, a porção de corpo que este consegue abarcar não é a do seu corpo inteiro.

67.

Assim, coloquemos a seguinte questão: como terão sido executados os autorretratos de Dürer (fig. 56) e de Pontormo (fig. 61), tendo em conta o facto de incluírem não apenas a cabeça mas quase o corpo inteiro, e com o grau de pormenor alcançado em especial por Dürer? Terão usado superfícies planas de metal, espolhadas, amplamente difundidas na época, ou tão-somente espelhos convexos?

De acordo com Melchior-Bonnet, não obstante a Alemanha ser uma das regiões mais importantes na produção de espelhos¹⁰², no período de vida do artista (muito tempo passada em Nuremberga, cidade rival de Veneza) ainda não havia espelhos planos na região. Isto mesmo é corroborado por Koerner, quando afirma que Dürer teria tido apenas acesso a espelhos convexos¹⁰³.

68.

Admitamos como primeira de duas hipóteses, que tanto Dürer como Pontormo tenham usado superfícies metálicas planas. Qual o grau de nitidez com que poderiam ver as suas imagens refletidas em superfícies metálicas?

Foi visto atrás (ponto 60) que a nitidez de reflexão dos espelhos de vidro,

101 Marsden Woods, "El autorretrato del Renacimiento," pp. 102-103.

102 Melchior-Bonnet, *The Mirror: a History*, pp. 16 e 20.

103 Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, p. 3.

mesmo que se não compare com a que hoje é possível observar em qualquer espelho das nossas casas, seria muito maior do que a dos espelhos de metal. Não sendo transparente, como o vidro, a superfície metálica sofre os efeitos de uma realidade ótica equivalente à experimentada por uma superfície de madeira, que um especialista descreve nos seguintes termos:

“Ao olhar-se para uma mesa de mogno polida, com a luz do Sol a incidir sobre a sua superfície, onde a luz reflete, a madeira escura torna-se branca. À medida que, com polimento, a superfície da mesa fica espelhada, a sua cor e textura tornam-se invisíveis. Ainda assim, o que se pode ver da cor e da textura dos objetos [refletidos] tem uma luz difusa e fragmentada pela imperfeição da superfície.”¹⁰⁴

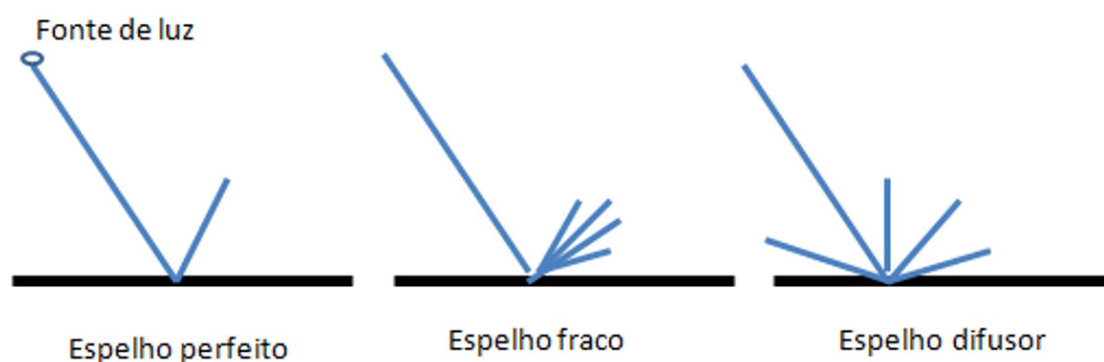


Fig. 65

104 Gregory, *Mirrors in Mind*, pp. 112-113.

Em termos mais técnicos, a razão por que isto acontece é mostrada no esquema reproduzido na fig. 65. Aqui, representa-se o modo como os raios luminosos se refletem em diferentes superfícies, cujo comportamento Gregory, na legenda que acompanha um esquema semelhante incluído em *Mirrors in Mind* (p. 114), descreve assim:

“Quanto mais perfeita é a superfície, menos visível esta se torna [...] No que concerne ao espelho perfeito, quando um raio embate na superfície reflete-se numa única direção. Já em superfícies menos perfeitas, muitos raios são devolvidos, nas vizinhanças desta mesma direção. Numa superfície totalmente difusa os raios são devolvidos em todas as direções: neste caso, podemos ver a textura e a cor da respetiva superfície.”¹⁰⁵



Fig. 66 - Albrecht Dürer, *Auto-retrato de Erlangen*, pena a tinta castanha, 20,4x20,8cm, 1491.

105 Gregory, *Id.*, p. 114.

Obviamente, uma superfície não refletora afirma-se enquanto tal — como superfície, *parede, barreira*; uma refletora, *desaparece*. Como diz um estudioso do assunto, numa passagem propositadamente deixada no inglês original, dados os problemas que a tradução das preposições teria que resolver: superfícies refletoras, como um espelho, *are ideally invisible, since anything which can be seen on them gets in the way of what is to be seen in them*¹⁰⁶.

Tendo o metal uma superfície menos perfeita do que a do vidro, e os raios de luz se comportando do modo correspondente — “menos perfeitamente,” se se quiser —, fica pois implícito, voltando ao caso de Dürer e de Pontormo, que perante uma superfície metálica, mais “difusora” do que um espelho propriamente dito, quanto mais afastado se encontrassem delas, tanto mais fosca e tosca seria a imagem. Tal permitirá porventura supor que, ao se auto-representarem perante tais artefactos, boa parte do que consta nas obras em questão, de Dürer e Pontormo, haveria de ter sido possibilitada pela adoção de procedimentos que referiremos no ponto 71.

69.

Abordemos agora a segunda hipótese — a de Dürer e Pontormo terem alternativamente usado espelhos convexos.

Tendo presente o que se disse do ponto 25 ao 29, sobre as principais características das imagens em espelhos convexos, percebe-se os termos com que Koerner se refere ao desenho de Dürer reproduzido na fig. 66, vulgarmente conhecido por *Auto-retrato de Erlangen*:

106 Miller, *On Reflection*, p. 13.

“A inibição de Dürer, no auto-retrato de Erlangen, em desenhar o seu corpo inteiro e o espaço envolvente, resulta, em parte, do facto de apenas uma área pequena do seu campo visual poder ser nitidamente vista na superfície do espelho. O artista só poderia ver o seu corpo todo se recuasse, e, nesse caso, o reflexo seria muito pequeno (...).”¹⁰⁷

Corroborando o que acima foi referido, a primeira dificuldade resultante do uso de espelhos convexos surgiria com a dimensão da imagem refletida. O afastamento que os artistas teriam de respeitar diante destes espelhos, a fim de se representarem integralmente, resultaria em imagens refletidas muito pequenas (veja-se os pontos 27 e 28). Assim, as relações entre as dimensões das diferentes partes do corpo que Dürer apresenta no seu auto-retrato nu (fig. 56) não são compatíveis com as que se observariam em espelhos convexos. O auto-retrato não corresponde à imagem que apareceria refletida num espelho assim.

Sobre estas superfícies refletoras pode dizer-se então que, com tamanhos reduzidos, forma esférica convexa, e ainda pouca nitidez, não era possível obter superfícies que oferecessem uma imagem integral do corpo do pintor sem quaisquer tipos de distorções, contrariedades ou impedimentos óticos.

70.

Se o tamanho e a forma das superfícies espelhadas não permitiam uma imagem integral do corpo e isenta de distorções, e se a nitidez era insuficiente, então como teriam realizado Dürer e Pontormo os desenhos em questão? Afigura-se-nos plausível que não tivessem dispensado o uso dessas mesmas superfícies metálicas, há muito disponíveis, como já se tinha dito antes, e cujas propriedades ópticas mencionámos no ponto 68.

107 Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, p. 450.

71.

Se observarmos o auto-retrato de Dürer, de 1503 (fig. 56), quanto à porção de corpo representado (corpo quase inteiro) e o respetivo elevado grau de detalhe, haverá que dizer o seguinte:

Se, por momentos, aventássemos a mera hipótese de Dürer ter usado um espelho convexo e, deste modo, ter obtido a imagem integral do seu corpo, este aparecer-lhe-ia pouco nítido, pequeno e distorcido, dada a relativamente grande distância a que Dürer teria que se situar em relação ao espelho. Assim, não é de forma alguma arriscado concluir que Dürer não tenha usado um espelho convexo, uma vez que o realismo posto na representação da cara e dos órgãos genitais não apresenta distorções ou indefinições evidentes.

Façamos então um exercício meramente hipotético: Dürer ter-se-á feito representar recorrendo a uma superfície espelhada plana.

Tendo em conta que no século XVI as dimensões destas superfícies, raramente ultrapassando 20 centímetros, não permitiam a imagem integral do corpo (como atrás se disse), nem qualidade na reflexão (pouco nítida), será de excluir a hipótese de este auto-retrato ter sido efetuado a uma distância fixa relativamente à superfície refletora; antes, é admissível ter havido movimentos de aproximação e afastamento intercalares em relação à mesma superfície.

Assim, o autor ter-se-á visto obrigado a alterar permanentemente a sua posição, para obter o registo nítido e pormenorizado do corpo que o desenho testemunha. Por outro lado, esta mesma alteração de posição não evitaria reflexos forçosamente segmentados do corpo. Daqui resultaria que, de cada vez, só teria sido possível a Dürer desenhar uma parte do corpo, de tal forma que o resultado final é como que uma “colagem” de vistas parcelares.

A cabeça, ligeiramente inclinada, poderá, então, sugerir isto mesmo: que o autor se aproximou a fim de se ver melhor e com mais pormenores. De acordo com

esta hipótese, destaca-se que tanto tronco como pernas estão representados como vistos de frente, enquanto ombros e cabeça estão do ponto de vista de quem está a observar-se ligeiramente de cima.

Naturalmente, toda esta análise da execução do desenho de Dürer se afasta de qualquer dogmatismo, colocando-se apenas como um de entre múltiplos cenários interpretativos.

72.

Conhecidos são outros desenhos de Dürer, nos quais deixou registo inequívoco da prática de observação do natural; exemplo é o auto-retrato executado aos treze anos, que ele próprio identifica do seguinte modo: “Este sou eu, desenhado por mim mesmo ao espelho, em 1484, ainda criança.”¹⁰⁸

Que o espelho tenha sido usado tanto neste auto-retrato como no anterior parece ser o mais provável, mas a hipótese que aqui se coloca é a de que Dürer, no auto-retrato de 1503 (fig. 56), dando provas de uma maior maturidade, tenha aplicado o seu saber prático na representação da figura, dispensando, em boa parte, a imagem tal qual era devolvida pelo espelho.

73.

Para além do uso deste tipo de superfícies, não se pode ignorar outro fator decisivo na ponderação das ferramentas usadas pelo pintor para o auto-retrato: a sua formação.

A formação do pintor passava por uma longa prática de desenho, sujeita ao regime mencionado já em 54, e que o tornava apto, após esta prolongada

108 Hall, *The Self-Portrait*, p. 91.

aprendizagem, a desenhar e pintar a figura humana, recorrendo à memória e à imaginação. Desta forma, ganhava autonomia suficiente para, caso necessitasse, poder suplementar uma observação do natural tida como deficitária com contributos de outra espécie, garantidos pelo profissionalismo dos seus compromissos técnicos¹⁰⁹. Assim sendo, os constrangimentos derivados da falta de nitidez e do reduzido tamanho das superfícies refletoras não seriam impeditivos da prática de auto-retrato de caráter realista.

74.

Veremos que a autonomia que o pintor poderia ter relativamente à imagem refletida na superfície espelhada estendia-se, como sugere West, à própria possibilidade de experimentação técnica e temática que o auto-retrato permitia¹¹⁰. Sem compromissos contratuais e sem as expectativas de outrem (como sucedia quando se tratava de retrato), o artista encontrava-se na situação de poder, sem constrangimentos, experimentar poses menos comuns, expressões faciais, jogos de luz e sombra, etc. (note-se que, pelo contrário, do Renascimento até ao século XIX, a execução de qualquer retrato dependeu quase exclusivamente da encomenda, e estava condicionada tanto pelas convenções formais de representação, como pelas exigências de verosimilhança de quem se fazia retratar¹¹¹).

No caso do auto-retrato, o pintor não estava sujeito às mesmas regras rígidas de representação, nomeadamente as que envolviam questões de parecença e também a “creditação” de atributos físicos ao retratado, os quais, embora lisonjeiros, nem sempre correspondiam à realidade. Por outro lado, as perspetivas de

109 Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, pp. 15-16.

110 West, *Portraiture*, pp. 164-165.

111 Falomir, “El retrato de corte,” pp. 119-123.

comercialização de um auto-retrato eram, se não nulas, pelo menos inferiores às do retrato¹¹². Para além disso, se o artista não vendesse facilmente a sua própria imagem, também não estava obrigado, caso entendesse, a mostrá-la¹¹³.

Assim sendo, liberto dos condicionalismos próprios da encomenda, que motivação poderia subjazer à realização de um auto-retrato? Laura Cumming adianta que o artista poderia representar-se mostrando os atributos próprios da sua profissão, fazendo parte de uma cena religiosa ou em atitudes de intenções pouco claras¹¹⁴ (ou seja, enquadrando o resultado no domínio daquilo a que, no final do ponto 54, se deu o nome de *auto-retrato simbólico*). Elizabeth Drury, entre outros, dir-nos-á ainda que o auto-retrato pode servir propósitos de autoconhecimento, constituir um exercício de prática pictórica em torno da figura humana, ou até auxiliar para retratos¹¹⁵.

75.

Das razões acima mencionadas interessa aqui destacar e articular duas: autoconhecimento e exercício em torno da figura humana, uma vez serem as que mais se aproximam das questões suscitadas pelo trabalho prático por mim desenvolvido.

Foram já mencionadas as vantagens para os pintores do uso do próprio corpo

112 Cumming, *A Face to the World*, p. 7.

113 O facto de o mandante de um auto-retrato ser o próprio artista confere à obra, segundo Gisèle Freund, um carácter privado. A autora é citada por Pedro Miguel Frade (v. “Do auto-retrato à encenação de si”, p. 38). Note-se, por mera curiosidade, que este artigo é retirado de um catálogo cujo título, *Je est un autre*, se filia, sem dissimulações, na exclamação de Rimbaud citada no ponto 3.

114 “Mesmo com a rigidez das convenções – o artista como testemunha, como crente devoto, como pintor profissional –, os auto-retratos tiveram, não raras vezes, origens e motivações muito mais complexas. Serviram como declarações de amor; apelos de clemência, campanhas contra determinadas pessoas, ou contra o mundo da arte em geral.” (Cumming, *A Face to the World: on Self-Portraits*, p. 63).

115 Drury, *Self-Portraits of the World's Greatest Painters*, p. 6.

como modelo. Dessas vantagens salientemos agora a que diz respeito à possibilidade privilegiada de experimentação. Assim, a autonomia, inerente à condição de o pintor ter o seu próprio corpo com inigualável disponibilidade para posar, facilita a abordagem experimental, propiciada pela ausência de compromissos com clientes, o que favorece a prática de novas formas de composição, novas poses, novos jogos de claro-escuro, novas conjugações cromáticas, novas expressões faciais, independentes ou conjugadas, e assim por diante. Curioso (embora não surpreendente) será notar que já Vasari, referindo-se ao auto-retrato de Parmigianino reproduzido na fig. 64, apontava precisamente para estas duas componentes de *experiência* e *autoconhecimento* que acabámos de referir:

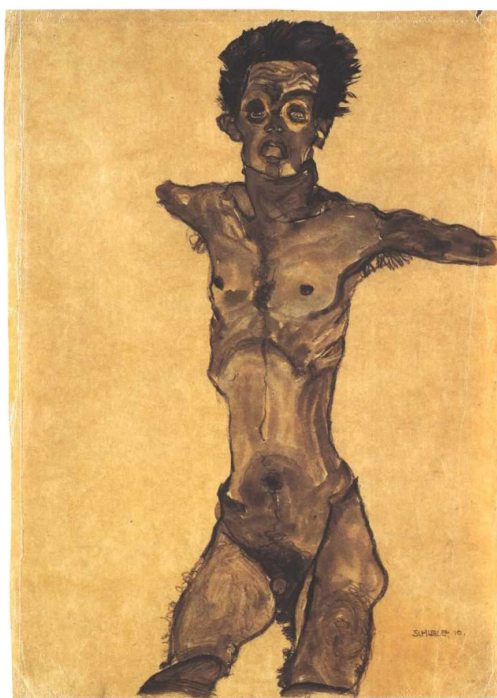


Fig. 67 - Egon Schiele, *Auto-retrato nu a cinzento com a boca aberta*, guache e pedra negra, 43,8x30cm 1910.

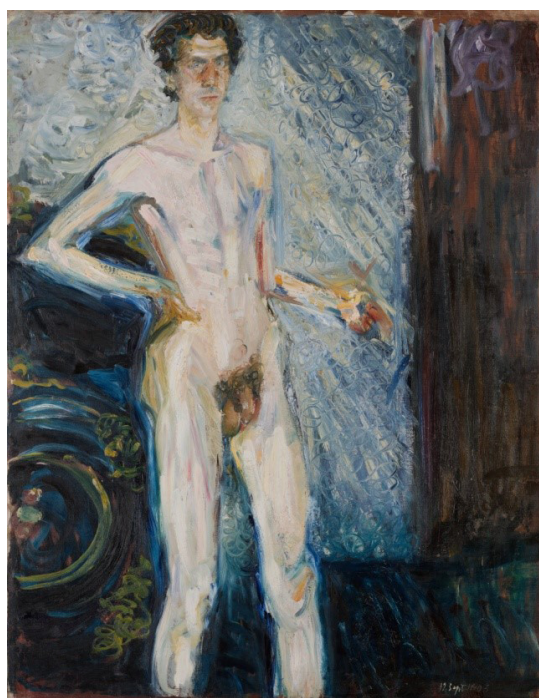


Fig. 68 - Richard Gerstl, *Auto-retrato nu com paleta*, óleo sobre tela, 139,3x100cm, 1908.

“De maneira que, evoluindo na arte e investigando as suas subtilezas, [Parmigianino] colocou-se um dia, por mera experiência e desejo de autoconhecimento, diante de um espelho de barbeiro para se retratar.”¹¹⁶

76.

Não será excessivo relembrar que, apesar das vantagens para o pintor em usar o próprio corpo como modelo, tudo indica que tal prática não proliferou. Relembrando: Koerner refere o auto-retrato *nu* de Dürer, de 1503, como exemplo único até ao início do século xx; para o mesmo autor, esse desenho terá sido o primeira em que um artista se desenhou com uma tal franqueza, equiparável apenas a trabalhos executados por alguns artistas de novecentos¹¹⁷. Os auto-retratos de Schiele (fig. 67) e Dürer (fig. 56) revelam semelhanças notórias no enquadramento, na frontalidade e na autenticidade da exposição corporal, sem que qualquer dos dois pintores se esquive à sua própria fisionomia identitária (segundo Koerner, estas semelhanças foram pela primeira vez identificadas e registadas por Heinrich Schwarz¹¹⁸). A modernidade do desenho de Dürer, reconhecida tanto por Koerner como por Schwarz, é igualmente constatada por Whitford, quando o compara ao auto-retrato de Gerstl, nu, realizado em 1908 (fig. 68)¹¹⁹.

116 Vasari, *Le Vite*, vol. 2, p. 794.

117 “O desenho em *chiaroscuro* de Dürer, executado a tinta e com cor do corpo dada pelo fundo verde, expõe o corpo do artista com uma franqueza sem antecedentes, ou sucessores, na tradição ocidental, até este século [xx]” (Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, p. 239).

118 Koerner, *Id.*, p. 494.

119 Esta pintura é “o primeiro auto-retrato nu na história da arte, desde o de Dürer (...)” (Whitford, “A Tale of Two Cities,” p. 169).

77.

O desenho de Dürer é, pois, considerado o primeiro exemplar de auto-retrato nu, nos moldes em que viria a ser praticado mais recentemente, no século xx, dada a raridade, ou até a ausência de obras, como se disse antes, em que os artistas se representem despidos e com os traços fisionômicos claramente identificados.

Esta última circunstância pode ser explicada de muitas maneiras. Por exemplo, para Paloma Alarcó, prende-se com a ideia de que o corpo nu, associado à identidade do indivíduo, apenas se tornou socialmente mais aceitável a partir de fins do século xix¹²⁰.

Veremos que as mudanças culturais, sociais e técnicas, iniciadas em oitocentos, se estenderiam também ao modo como alguns pintores passaram a representar o nu e, em particular, o seu próprio corpo. Assim, identificaremos dois vetores de mudança:

Socioculturalmente, envolvendo a posição do artista na sociedade moderna sob a égide da corrente modernista e da emergência de fenômenos de grande influência no mundo das artes, como a psicanálise.

Tecnicamente, envolvendo os progressos feitos na medicina, a invenção dos raios x, conjugados com a difusão do uso da fotografia.

Naturalmente que não está ao alcance deste texto (nem muito menos é seu propósito) explicar, abranger, circunscrever, etc., vastos e complexos panoramas artísticos, como os do século xx. Contudo, os aspetos de ordem social, técnica e cultural, articulados, ajudam a uma melhor compreensão do tema aqui tratado. Assim, o estudo do auto-retrato nu, como um fenómeno artístico cujos primeiros momentos surgem no século xx, contextualizar-se-á em função dos dois vetores acima referidos.

120 Alarcó, "The human clay," p. 275.

78.

Comecemos pelo primeiro vetor, o sociocultural. Uma das estratégias adotadas por alguns artistas nos inícios do século xx, como reação às mudanças sociais e culturais que se fizeram sentir ainda no século anterior, foi a deliberada provocação. Chocar através de uma manifesta recusa do passado, enaltecendo o novo, frequentemente apontando o presente de modo negativo, revelar e denunciar a hipocrisia de uma sociedade plena de contradições, principalmente morais, constava daquilo que, à falta de melhor, poderemos designar como o “programa” artístico do Modernismo¹²¹.

Complementarmente, há que ter em conta aqui o modo como o Modernismo, que teve diferentes expressões artísticas nos vários centros urbanos europeus, se manifestou, no virar do século xix para o xx, em Viena, cenário do aparecimento da psicanálise, cuja influência no meio artístico é habitual considerar determinante. Sem querer ter a pretensão de aspirar a aprofundar a influência que a psicanálise tenha tido na arte de novecentos, refira-se contudo a ligação que, segundo alguns autores, existe entre Sigmund Freud e o universo pictórico de Egon Schiele, em particular os auto-retratos deste último. Kandel, por exemplo, destaca a importância que o auto-retrato modernista tem como veículo de autoconhecimento (na esteira, como vimos, de uma longa tradição) e a estreita ligação deste com a psicanálise; ao

121 São inúmeras as fontes bibliográficas sobre o tema do Modernismo; para este texto consulte os seguintes títulos: Smith, “Modernism,” pp. 775-777; Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist* (*passim*). No registo que lhe é próprio, saliento também *The Age of Insight*, de Eric Kandel, o neurocientista galardoado com o prémio Nobel da fisiologia e medicina, em 2000, e que se tem dedicado a investigar os mecanismos básicos da memória (v. Ayan, “Speaking of Memory”). Seja como for, estou ciente de que, ao falar não apenas de Modernismo (assim, com letra maiúscula), mas sobretudo de se lhe poder reconhecer um “programa,” corro riscos de reificação e simplificação abusivas de algo de que certamente o conceito de “multiplicidade caleidoscópica” (ou equivalente) seria o rótulo mais apropriado, e implicando um conjunto mais ou menos vasto de variantes e variações, entre as quais poderá mesmo haver não pouco atrito.

descrever o panorama cultural e artístico de Viena do início do século xx, dá relevo a figuras como Schnitzler, Klimt, Kokoschka e Schiele. Kandel afirma ter existido em Viena uma forte propensão para a auto-análise, seja da parte de artistas, seja da parte de médicos, intelectuais e escritores; forte propensão para observar os outros e, especialmente, observar-se a si próprio, não apenas no que concerne aos aspetos exteriores, mas dedicando redobrada atenção analítica ao mundo mental, ao que parece furtar-se a uma visão superficial¹²².

Porém, ainda assim, tudo indica que, à exceção de Viena, o auto-retrato nu continua a ser uma prática pontual e rara. A obra de Schiele continua a ser a única referenciada como expressão mais acabada do género, e este, o único artista a ter considerável corpo de obra dedicado ao tema.

79.

Ainda que o século passado assista ao aparecimento de avanços sociais e tecnológicos, a representação do nu masculino, segundo Margaret Walters, vai desaparecendo¹²³. A prática da representação do nu masculino não se generalizou e a que existiu, segundo Lucie-Smith, foi condicionada pelos diferentes contextos socioculturais. Em França, por exemplo, seria muito difícil encontrar o nu masculino. Os franceses, segundo o autor, estavam preocupados com a função da arte na vida e na sociedade, enquanto os artistas germânicos e austríacos estavam mais preocupados com a atitude do artista enquanto indivíduo na sociedade, com a expressão

122 Kandel, *The Age of Insight*, pp. 15-16.

123 Walters, *The Nude Male*, p. 228.

individual, usando a arte como meio¹²⁴.

Ainda que pontual e rara, já na Áustria e na Alemanha, este género teve uma produção maior¹²⁵.

E se o nu masculino era raro, muito mais o seria o auto-retrato nu masculino.

80.

O segundo vetor, de natureza técnica, merece atenção um pouco mais detalhada. Começamos por esse conjunto de saberes científicos onde se cruzam a física e a medicina. Dava-se por esta altura um passo importante no conhecimento do corpo, com a descoberta dos raios x e a produção de aparelhos que permitiam o seu registo. Durante séculos, a opacidade da matéria não tinha permitido à medicina evitar intervenções cirúrgicas ou, inclusive, a dissecação de cadáveres. A ideia de se poder tornar visível o que até então era inacessível a olho nu — o interior de um corpo humano vivo — teve um forte impacto na sociedade ocidentalizada. Em 1895, Wilhelm Röntgen descobre, por mero acaso, que uma radiação invisível a olho nu podia ser detetada e registada numa película fotográfica, fazendo com que se visse, em transparência, o interior do corpo humano vivo¹²⁶. À medida que a tecnologia dos raios x se difundia, maior era a familiaridade que cada indivíduo podia ter com o interior do seu próprio corpo. O que até então tinha pertencido exclusivamente aos domínios do interior, imagens acessíveis apenas a especialistas,

124 “Ao virar do século, a componente sexual regressa em força em algumas das principais realizações da primeira geração dos Modernistas, desde os primeiros nus femininos de Matisse (1869-1954), até à cena codificada de bordel, mostrada no quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger* (1907). No entanto, se olharmos unicamente para o contributo francês para o nascimento do Modernismo, encontraremos poucos exemplos de nus masculinos, em oposição a nus femininos” (Lucie-Smith, *Adam*, p. 148).

125 Lucie-Smith, *Id.*, p. 151. Das correntes de vanguarda no início do século xx, aquela que maior ligação tem com o auto-retrato nu é o Expressionismo (Id., p. 135).

126 V. Clair, “L'Anatomia impossibile (1895-1995),” p. xxvii.

passou a poder ser visto pelo público em geral. Kevles adianta a ideia de que se assistiu a uma mudança significativa relativamente ao que se considerava pertencer à esfera privada. Segundo o autor, ser-nos-á difícil hoje imaginar o impacto que a descoberta teve naqueles que a experimentaram em primeira mão; de facto, pense-se no deslumbramento causado pela recém-conquistada capacidade de ver o que até ao momento fora considerado inquestionavelmente opaco e que, como numa manobra de ilusionismo, passava a ser transparente, com particular relevância o cérebro e os órgãos genitais, áreas do corpo, aliás, com especial interesse para a visão psicanalítica¹²⁷.

Ainda que as imagens fossem a preto e branco, com gradações de cinzentos, não deixaram de ser objeto de fascínio por parte dos artistas¹²⁸.

81.

A conceção da realidade visível vigente em toda esta altura já havia sido abalada anteriormente, com consequências no meio artístico, através de um outro importante evento: a fotografia.

Alberti afirma serem apenas objeto de interesse para os pintores as coisas visíveis¹²⁹. No seu tratado *Da pintura*, dedica minuciosa atenção à descrição do efeito da luz sobre os objetos¹³⁰. De facto, em certa medida, uma das questões de natureza técnica com que a pintura esteve quase sempre envolvida foi a tarefa de representar as formas pelo efeito da luz sobre a matéria visível. Iludir através de uma convincente representação da tridimensionalidade fazia parte, até então, de um conjunto de

127 Kevles, *Naked to the bone*, p. 2.

128 Um conhecido exemplo desse interesse é-nos dado pelo pintor Edvard Munch, cuja própria mão fez radiografar (v. Rousseau, "Rayonnements," pp. 151-154).

129 Alberti, *Da pintura*, p. 37.

130 Alberti, *Id.*, pp. 44-46.

competências que se esperava que o pintor dominasse. A rapidez e a verosimilhança com que a fotografia, quando comparada com os processos da pintura, conseguiu essa ilusão, trouxeram mudanças significativas relativamente ao que até aí se considerava ser um dos êxitos mais reconhecidos da representação pictórica¹³¹.

Com o avanço da tecnologia fotográfica, ao longo de todo o século XIX, foi possível, por exemplo, a Eadweard Muybridge (1830-1904) registar, como se pode observar na imagem reproduzida na fig. 69, em sequências, os vários momentos por que os corpos passavam no seu movimento contínuo, revelando uma verdade até àquela altura inacessível ao olhar do pintor. A sequência de momentos que a câmara fotográfica permite ver no que toca ao movimento mostrou uma diversidade de posições que o corpo adquire e que a percepção não capta.

As configurações das poses puderam, assim, adquirir aspectos bizarros, pois muitas das vezes não era fácil identificar o tipo de ação, ou, por outras palavras, perceber o que uma figura estava a fazer, apenas observando a representação fotográfica. Só à fotografia é possível captar o corpo com configurações pouco acessíveis à vista desarmada, pois a rapidez com que determinados movimentos são feitos não permite ao olhar apreendê-los, tornando-os de difícil identificação¹³². Como se disse, a fotografia tinha permitido “dissecar” o movimento e registar momentos difíceis de detetar a olho nu¹³³.

131 V. Scharf, *Art and Photography* (passim).

132 Curioso exemplo, paradigmático das representações de corpos em movimento, é apresentado por Salomon Reinach, a propósito das representações de cavalos a correr. O autor assegura que das quatro configurações em que a arte europeia dividiu o movimento dos cavalos, apenas uma foi confirmada pela fotografia. Ainda assim, esta terá sido completamente abandonada. A fotografia demonstrou que, das três outras configurações, nenhuma parece corresponder à realidade factual. No entanto, Arnheim defende que ao representarmos os cavalos, utilizando as posições intermédias do movimento *real*, dificilmente estas se mostram convincentes (v. Arnheim, *Arte e percepção visual*, pp. 415-416).

133 As imagens fotográficas de Muybridge aqui usadas foram retiradas de uma publicação da Dover (*Eadweard Muybridge, The Male and Female Figure in Motion*, p. 68).



Fig. 69 - Eadweard Muybridge.

À medida que, durante o mesmo período, aumentava a quantidade de estúdios fotográficos e, conseqüentemente, a oferta, diminuía os custos das fotografias, tornando maior o número de pessoas a quem era possível obter um retrato. Surgiu, desta forma, uma gama caleidoscópica de fisionomias, com as quais o pintor estava menos familiarizado.

A fotografia, dadas as propensões classificadoras do positivismo do século XIX, foi usada por Cesare Lombroso (1835-1909) tanto para fins antropológicos, como criminológicos¹³⁴. A variedade de expressões faciais, de que é exemplo o que se reproduz na fig. 70, multiplicou-se a velocidades e capacidades de registo inacessíveis aos meios utilizados na pintura e a um grau de verosimilhança inegável. Mas se, por um lado, a conquista da verdade ótica era conseguida com sucesso pela fotografia, ameaçando deste modo a continuidade da pintura, por outro lado, como sustenta Aaron Scharf, acabou por libertar esta da representação realista a que, em

134 Lombroso, *L' Uomo delinquente*, pp. 58-66.



Fig. 70

certo sentido, sempre estivera ligada¹³⁵. Pintores houve que se aperceberam da necessidade desta libertação, impondo-se a missão de passar a tratar o que não era possível e passível de ser tratado pela câmara fotográfica, dando à pintura uma aparência e expressão com a qual a fotografia não poderia competir e levando a pintura para o território da “abstração;” paralelamente, outros houve que se tornaram sensíveis às novas imagens permitidas pela tecnologia fotográfica: as várias etapas do movimento, que escapam à observação do natural, e as expressões da cara passaram a ser reveladas, aumentando o “léxico” pictórico.

135 Os “pintores, para quem a virtuosa representação das realidades externas tinha perdido autoridade moral e artística, procuraram novas imagens que estivessem em sintonia com a crença de que a arte deveria estar ligada a processos mais criativos. Para eles, a percepção não era apenas um mero registo ótico. Consideravam um direito do artista, se não mesmo a sua missão, mostrar a essência da realidade, a verdadeira identidade dos seus objetos de estudo, pôr em evidência, como desejassem, a pura expressão e a pura poesia” (Scharf, *Art and Photography*, p. 15).



Fig. 71 - Eadweard Muybridge.



Fig. 72 - Egon Schiele,
Estudos de Nu masculino
(auto-retrato), Guache
e lápis, 48x31cm, 1911.

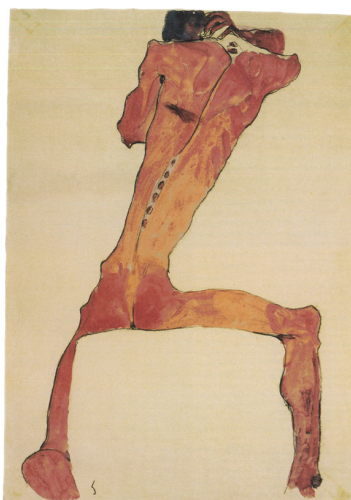


Fig. 73 - Egon Schiele,
Estudos de Nu masculino
(auto-retrato), Guache
e lápis, 45x32cm, 1910.

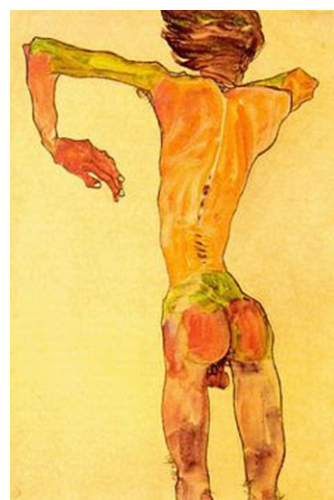


Fig 74 - Egon Schiele,
Estudos de Nu masculino
(auto-retrato), Guache
e lápis, 44,8x31,4cm, 1911.

82.

A documentação obsessivamente detalhada de imagens reproduzindo feições quer de criminosos, quer de indivíduos com esgares reveladores de perturbações mentais, os raios x, permitindo, como se disse atrás, o alargamento do conhecimento do interior do corpo humano vivo, as investigações psicanalíticas de Freud, ou outras equivalentes, no domínio da chamada psicologia “da profundidade,” todo este conjunto de fatores fascinou artistas, cientistas e mesmo o cidadão comum. Acresce ainda a atenção que passou a ser dada aos desenhos das crianças e dos loucos, o interesse pelas culturas ditas primitivas e o culto do invisível, os quais, na visão que nos é dada por Jean Clair, deixarão marcas profundas que o século xx não cessou de desvelar, expor e revelar¹³⁶.

83.

Os aspetos acima citados permitirão compreender melhor que o que até àquela época se acreditava ser o corpo tivesse sofrido profundas alterações; e, por consequência, a sua própria representação artística se alterou. Paradigma do que se tem vindo a referir é a obra de Egon Schiele.

A atitude de Egon Schiele estava também em sintonia com os propósitos de provocação e contestação dos padrões morais de conduta vigentes, no que à sexualidade concerne. Para uma contextualização da então emergente prática do auto-retrato nu, deve continuar a ter-se presente a importância dos já mencionados acontecimentos históricos no panorama artístico dos finais do século xix e princípios do século xx (ver pontos 78 e 79);¹³⁷ e, no caso específico de Schiele, para além destes,

136 Clair, “L’anatomia impossibile (1895-1995),” p. xxvii.

137 Metken, “Dietro lo specchio,” p. 34.



Fig. 75



Fig. 76 - Egon Schiele, *Auto-retrato com mangas às riscas*, lápis e guache, 49x31,5cm, 1915.

também as influências do cinema, da arte do mimo, da dança e das marionetas. São estas as influências de que falaremos nos pontos seguintes.

84.

Debruçando-nos sobre a influência da fotografia na obra de Schiele – especificamente auto-retratos –, deparamo-nos de imediato com a vertente experimentalista que ele desenvolveu, obtendo pontos de vista de grande angulosidade e poses encenadas.

Tendo em conta a perspetiva prática, a fotografia também permitia trabalhar poses difíceis de prolongar no tempo, pelo esforço físico que exigem, e ter acesso a pontos de vista do corpo impossíveis de obter no ato de desenhar em frente a um espelho. Se observarmos cada uma das sequências da imagem de um corpo em movimento giratório, captado por Muybridge, reproduzidas na fig. 71, podem ser estabelecidas fortes relações entre as poses assumidas nos desenhos de Schiele reproduzidos nas figs. 72, 73 e 74.

Embora o uso da câmara fotográfica esteja notoriamente presente nos enquadramentos e nos pontos de vista angulosos, na obra de Schiele não está menos presente na encenação da pose¹³⁸.

Schiele experimenta perspetivas invulgares, utilizando o visor da câmara de modo a obter enquadramentos em *close-up*, retirando daí partido, bem como dos efeitos dados pelas lentes, com destaque para a distorção corporal. As distorções que Schiele conseguia obter através da fotografia, talvez recorrendo a lente de gran-

138 A ideia de que no auto-retrato o artista constrói inevitavelmente uma encenação de si está presente num texto de Gisèle Freund citado por Pedro Miguel Frade (v. “Do auto-retrato à encenação de si”, p. 38).

de angular, enquadram-se numa das vertentes do Modernismo¹³⁹.

Apesar de opiniões que podem ser interpretadas como adversas ao recurso exagerado da distorção da figura humana, encorajada pelas novas técnicas da fotografia, como, por exemplo, a de Kuspit¹⁴⁰, a distorção é uma marca inconfundível da obra de Schiele, permitindo aliás encontrar semelhanças, em certos elementos formais, com a pintura maneirista de El Greco ou Parmigianino¹⁴¹.

A influência da fotografia não se confinou exclusivamente à manipulação da câmara. Kandel afirma, inclusive, que as fotografias de doentes psiquiátricos, obtidas por Charcot (fig. 75), serviram também de inspiração para algumas das poses assumidas por Schiele nos seus auto-retratos. Como se constata, observando as imagens reproduzidas na fig. 75, mãos e braços adquirem configurações que se reconhece estarem claramente presentes, por exemplo, num dos auto-retratos do próprio Schiele (fig. 76)¹⁴².

85.

Como artista curioso, experimentalista e intranquilo, não é improvável que Egon Schiele tenha lido os escritos de Freud, embora sem disso podermos apresentar nenhuma prova direta, a não ser pela proximidade ao amigo comum, e pintor,

139 V. Husslein-Arco, Weidinger, "Egon Schiele: Self-Portraits," p. 28.

140 Sem se referir particularmente à obra de Schiele, Kuspit afirma ser o Modernismo nada mais do que um conjunto de distorções (v. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, p. 42).

141 Esta relação, entre a obra de Schiele e o Maneirismo, é assinalada por Husslein-Arco, Weidinger, "Egon Schiele: Self-Portraits," p. 16.

142 Kandel, *The Age Of Insight*, p. 172.

Max Oppenheimer, homem culto e muito versado em literatura¹⁴³.

O interesse pela sexualidade, conjugado com a típica atitude provocatória do artista de vanguarda, levou Schiele a experimentar, particularmente no auto-retrato, poses que até então se associavam ao universo feminino; de tal modo, que Alexander Klee chega a formular a opinião de que o pintor assume ironicamente traços fisionómicos e poses próprias duma sexualidade invertida¹⁴⁴.

Reforçando a ligação entre o universo de Schiele e a psicanálise, Foster, a propósito do auto-retrato reproduzido na fig. 67, salienta aspetos suscetíveis de enquadramento freudiano, tais como o *voyeurismo* e o masoquismo¹⁴⁵.

Ao observarmos os desenhos e pinturas do artista, seja de nus, seja de auto-retratos nus, deparamo-nos com o constante recurso à pose de grande exposição genital, qual provocação à repressão social exercida sobre os impulsos sexuais, repressão essa igualmente denunciada por Freud, no mesmo período, na sua teoria psicanalítica.

143 “A relação direta de Oppenheimer com Sigmund Freud, retratado por ele em 1909, é indubitavelmente significativa. Este conhecimento deve ter sido de particular interesse para Oppenheimer, que era um intelectual de homossexualidade assumida, dado que Freud tinha acabado de escrever acerca do domínio da sexualidade sublimada, da homossexualidade, e da neurastenia na sua obra, *Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität*. Conquanto a leitura dos escritos de Freud seja improvável em Schiele, a troca de ideias e relação próxima com Oppenheimer, o qual era seguramente intelectual versado em leitura, faria Schiele envolver-se com as ideias de Freud. As representações que realizaram um do outro, que não omitiam a masturbação, documentam a preocupação de Schiele com o tema da sexualidade masculina.” Klee, “Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender,” pp. 40-41.

144 Klee, *Id.*, p. 41. Por curiosidade, note-se que, a acreditar em Lillian Schwartz, Leonardo teria tomado, *ele próprio*, como modelo na representação da figura *feminina* em *Mona Lisa*. Por que razão? No fundo, não muito diferente daquela que foi sendo aduzida ao longo do presente texto, quando se disse que a representação do próprio corpo é uma solução irresistível na ausência de outros modelos. Leonardo concluiu *Mona Lisa* em França, longe no tempo e no espaço das circunstâncias em que iniciou a pintura (em Itália, não poucos anos antes); e, na impossibilidade de encarar o modelo original, Leonardo teria pois recorrido ao modelo a que mais facilmente tinha acesso — ele próprio (Schwartz, “The Art Historian’s Computer,” p. 80).

145 Foster, *Art since 1900*, p. 55.



Fig. 77 - Egon Schiele, *Auto retrato com cabeça inclinada*, óleo sobre tela, 42,2x33,7cm 1912.



Fig. 78 - Erwin Osen com a bailarina Moa numa pantomima, 1910.

Debrucemo-nos, então, agora, sobre outra das influências de Schiele: o cinema.

86.

Se o aparecimento da fotografia, do qual ele tirou grande partido, precedeu Schiele de largas décadas, a aparição do cinema, essa, foi por ele testemunhada diretamente e exerceu forte impacto na sua obra. Schiele, assistiu, em Viena, às primeiras exhibições cinematográficas¹⁴⁶.

146 Klee, "Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender," p. 35.

A versão cinematográfica da expressão facial teve um grande impacto no público em geral. Klee sustenta que algumas das poses assumidas pelos atores no ecrã serviram de modelo para poses dos auto-retratos de Schiele. No dealbar do cinema, que era ainda mudo, a figura humana teria que agir gestualmente de acordo com a diegese, a narrativa, de modo a tornar a mensagem clara para o público¹⁴⁷.

Alexander Klee salienta este aspeto, afirmando que, de facto, a ausência de som nos primeiros filmes obrigava a que os gestos dos atores fossem claros na intenção, para que a compreensão das relações entre as personagens não levantasse dúvidas quanto à história. A história contada no filme, sem palavras, dependia, em grande parte, da linguagem física dos atores. Mãos e cara estavam entre os principais meios de comunicação.

Note-se que, em contexto clássico, também Alberti sublinha a importância da representação da postura física e dos gestos da figura humana, a fim de que estes se adequassem ao seu papel na história narrada¹⁴⁸, definindo um campo de reflexão percorrido vezes sem conta pela tradição clássica posterior¹⁴⁹. Uma vez que nada indica que Schiele, nos seus auto-retratos, introduzisse uma história, pode parecer forçado, num primeiro momento, tentarmos estabelecer um vínculo de ligação entre as referidas obras do pintor e esta tradição clássica, ou a arte da representação dos atores no cinema mudo. No entanto, Klee adianta que a ausência da palavra falada na pintura e no cinema mudo faz do corpo o veículo principal na transmissão da mensagem na obra de Schiele (independentemente, repita-se, do seu eventual conteúdo especificamente narrativo).

147 Klee, *Id.*, pp. 31-45.

148 Alberti, *Da pintura*, pp. 73-74.

149 Tirei proveito, para um entendimento mais alargado da importância do gesto na arte, da leitura da obra de Chastel, *Il gesto nell'arte* (*passim*).

87.

Se é possível observar estas influências no trabalho de Schiele, na interpretação de Klee a relação estreita-se quando evocamos a arte do mimo.

De facto, da proximidade que Schiele tinha com o ator Erwin Osen (1891-1970), resultam alguns trabalhos dos primeiros anos de 1900. Ao compararmos a pose do auto-retrato de Schiele, reproduzido na fig. 77, com a de Osen, na fotografia da fig. 78, verifica-se que em ambas está presente o mesmo tipo de gesticulação angulosa das mãos e cabeça. Ainda que a arte do mimo compreenda o movimento, e a pintura, em sentido literal, não esteja em condições de a apresentar ou representar (ver pontos 40 e 44), há de comum entre o cinema mudo, o mimo e a pintura o facto de não haver som. A palavra falada está excluída dos três.

Ao ler um excerto de um texto do ator Jacques Lecoq (1921-1999), em torno da definição de mimo, facilmente nos pode parecer que a proximidade da arte do mimo aos auto-retratos de Schiele não será despropositada.

“A essencialidade do mimo, o mimo no seu limite, compreende um ator a interpretar sozinho em palco, sem cenário nem figurinos, num espaço vazio, sem objetos, sem falar, em silêncio, e ainda, sem substituir as palavras por gestos que as possam traduzir, nem sequer falar interiormente, de modo a produzir um discurso latente.”¹⁵⁰

O silêncio, como se vê, adquire uma posição-chave como linguagem comum do mimo e da pintura: quando à comunicação é subtraída a palavra falada, na tentativa de comunicar, é o corpo que surge como único meio possível de expressão, porque é o único que, coadjuvado pelo movimento, tem suficiente abrangência para exprimir todo o espectro de sentimentos e emoções humanas.

150 Lecoq, *Theatre and Gesture*, p. 72.

A este propósito, note-se que há uma diferença entre a linguagem do mimo e a do ator de cinema mudo: na relação que os gestos têm com as palavras. Na arte do mimo não há intenção de substituir palavras por gestos; os gestos, ou melhor, a linguagem corporal, é uma linguagem autónoma, manifestamente sem conteúdos verbais¹⁵¹. A sucessão de gestos do mimo não forma uma sequência narrativa. Antes, cada gesto, isoladamente, é um símbolo. Nesta proximidade à gestualidade física do mimo, Klee desenvolve a ideia de que a dança, na sua gestualidade e movimento, também terá tido eco na obra de Schiele.

88.

Klee fundamenta esta ideia a partir das composições dos artistas da Secessão¹⁵², em especial Hodler, e da ligação que estas teriam com a dança. Schiele terá também assistido, em Viena, a espetáculos de três famosas bailarinas: Maud Allen, Mata Hari e Ruth St. Denis. Klee fala do fascínio que estas dançarinas terão causado no público vienense¹⁵³.

A dança expressionista e a dança moderna surgem aproximadamente pela mesma altura, fenómeno acompanhado pela receptividade ao exotismo de danças de outras culturas. A dança, na sua variedade de expressões, passa a mostrar uma gestualidade nunca vista até então. Essa gestualidade, segundo Klee, impressionou

151 “O mímico fabrica uma ‘metalinguagem’ capaz de substituir todas as outras e de tal modo que, num determinado contexto cultural, é capaz de abolir o máximo de equívocos que a linguagem sempre comporta” (Gil, “O mímico e a infralíngua,” p. 212).

152 Sobre esta, v. Prossinger, “Secession: Vienna,” pp. 333-334.

153 Klee, “Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender,” pp. 32-35.



Fig. 79 - Egon Schiele, *Nu masculino com braços erguidos* (auto-retrato), Guache e lápis, 48x31cm, 1911.



Fig. 80 - Ruth St. Denis (1879-1968).



Fig. 81 - Maud Allen (1873-1956).

Egon Schiele, que a assimilou na sua obra¹⁵⁴.

O dinamismo visual que corresponde a esse movimento ocorre em algumas das poses adotadas por Schiele — nomeadamente em auto-retratos, em que o corpo é representado com obliquidades próprias da dança. No auto-retrato reproduzido na fig. 79, a pose sugere um dos momentos pelos quais o corpo passa na dança, conforme demonstrado nas figs. 80 e 81.

154 Curiosamente, refira-se que Michael Baxandall estabelece uma conexão entre a representação albertiana do movimento do corpo e o tratado de dança quatrocentista de Guglielmo Ebreo. Ambos manifestariam preocupações semelhantes, no que concerne à gestualidade corporal, como espelho da atividade espiritual e afetiva. “A virtude da dança é ser uma ação demonstrativa do movimento espiritual, de acordo com as consonâncias perfeitas e medidas da harmonia, que nos invadem através da audição, estimulando as áreas intelectuais dos nossos sentidos. Aí, gera certos movimentos doces que, como se aprisionados contra a sua natureza, lutam para libertar-se e manifestarem-se em movimento ativo” (este trecho, de Ebreo, é citado por Baxandall, em *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, p.60).

89.

Sabendo que, como vimos ao longo dos pontos 40-44, o movimento é irreproduzível na bidimensionalidade estática da pintura, incapaz (nos termos de Arnheim) de “ilusão de locomoção,” há, da parte de Schiele, uma enorme preocupação em escolher poses que mais se adaptem a esta característica das imagens bidimensionais, sem prejuízo das formas de dinamismo que lhe são próprias.

Em Schiele, tal como referido antes (ponto 85), tudo indica não haver personagem cujo significado fosse garantido narrativamente; contudo, as poses e os enquadramentos, na representação de si próprio, articulam-se num determinado sentido. O pintor, consciente de que a sua arte estava inevitavelmente ligada à imobilidade, desenvolveu um sentido agudo da percepção da pose que fosse compatível com os seus desejos de que, apesar disto, as suas imagens “mexessem.” Por outro lado, havia da parte de Schiele a tendência para as suas imagens se “compactarem” num único plano de representação (o da bidimensionalidade pictórica)¹⁵⁵. Assim, não surpreende que as sobreposições (em sentido lato) e as desvirtuações de proporção derivadas de uma extrema proximidade entre ponto de vista e objeto representado (ver ponto 15), indissociáveis de vistas de escorço, fossem evitadas. O dinamismo visual será então assegurado pela excentricidade e obliquidade e sobretudo por essa forma peculiar de sobreposição resultante de os limites do quadro cortarem (ou, se se quiser, amputarem) a figura, afetando a sua integridade.

155 Na quase totalidade dos desenhos de Egon Schiele, os fundos apresentam-se pouco ou nada elaborados. Não nos é dada, geralmente, indicação do espaço representado (Hussein-Arco; Weidinger, “Egon Schiele,” p. 17). A reforçar o sentido da perspicuidade da pose considere-se que nos auto-retratos o seu corpo nos aparece sem quaisquer elementos acessórios de composição, tais como adereços e/ou ilusões de profundidade no espaço; como na representação do mimo (ponto 87), a sua imagem cinge-se ao essencial: recorta-se no fundo sem ambiguidades ou impedimentos óticos e nada perturba a encenação.



Fig. 82 - Marioneta javanesa

90.

As marionetas, por fim, revelam ser outra das grandes influências nos auto-retratos de Schiele¹⁵⁶.

É sabido que Arthur Roessler, amigo de Schiele, lhe ofereceu uma marioneta javanesa, que entusiasmou o artista, ao ponto de este se tornar num hábil manuseador de tais objetos¹⁵⁷. Muitas das poses dos seus nus masculinos assentam nas configurações articuladas dessas marionetas.

O pintor tira partido do carácter planiforme pronunciado de tais marionetas (ver fig. 82), com particular efeito na representação das mãos, as quais frequentemente coloca num plano paralelo ao de representação pictórica. Este efeito verifica-se na representação esguia de braços, tronco e pernas, patente nos exemplos reproduzidos nas figs. 83 e 84. Para o observador, quer as mãos quer os braços, aparecem claramente recortados no fundo.

156 Husslein-Arco, Weidinger, "Egon Schiele," p. 16.

157 Husslein-Arco, Weidinger, *Id., Ib.*; Margaret Walter refere-se aos retratos que Schiele realizou do seu amigo e ator mimo Osen, aludindo, igualmente, à configuração de marioneta que o retratado adquire (v. Walters, *The Nude Male*, p. 271).



Fig. 83 - Egon Schiele,
Auto-retrato nu, com esgar,
guache, aguarela e tinta branca,
55,8x36,9cm, 1910.

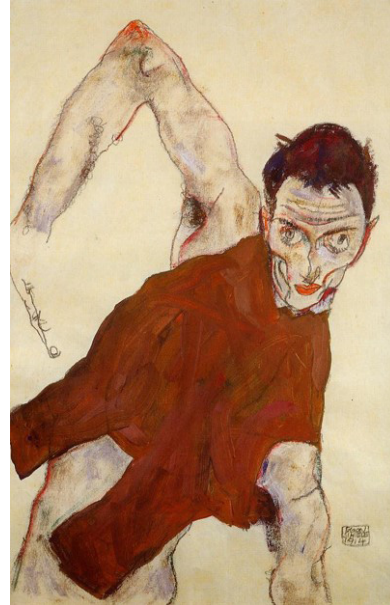


Fig. 84 - Egon Schiele,
Auto-retrato de gibão com o
cotovelo direito levantado, guache
e pedra negra 48x31cm, 1914.

91.

Não será despropositado acrescentar neste ponto que, particularmente no que se refere à realização de auto-retratos, o espelho tenha sido de grande auxílio para Schiele. Pelo reflexo, era-lhe permitido antever o plano de visão do observador. Tal como um ator diante do seu reflexo, Schiele adquire um “vocabulário” de expressividade corporal. Os seus experimentalismos dentro do universo do auto-retrato afinam soluções, de modo a evidenciar os aspetos expressivos da representação do seu corpo aos olhos de quem observa. O espelho, ocupando o lugar do observador, será então comparado ao “público.” É para o espelho que o pintor “representa”. A propósito de um desenho de Schiele, intitulado *Diante do espelho*, Peter Vergo anota o frequente uso que o pintor terá feito de tal artefacto, não apenas em

auto-retratos, mas também em representações de outrem¹⁵⁸. Na ausência de um espelho, seria mais difícil a Schiele perceber qual o gesto ou mesmo a pose que, na bidimensionalidade do plano do quadro, melhor veicularia o que pretendesse representar. Schiele tem perfeita consciência e domínio deste aspeto.

92.

Far-se-á, de seguida, uma rápida abordagem aos poucos (quando comparados com os auto-retratos de que temos até aqui falado) auto-retratos *duplos* realizados por Schiele. Estes auto-retratos, se bem que nem todos de nus e, como se disse, pouco numerosos, merecem uma breve análise, pelos paralelismos que estabelecem com alguns desenhos e pinturas que mostro no âmbito do presente trabalho.

Desses paralelismos, interessa, por um lado, destacar a teatralidade que o acréscimo de uma figura introduz no tema e os problemas compositivos que decorrem desse acréscimo (da representação de dois corpos num mesmo quadro), por outro, o impacto e a estranheza que decorre do facto de, na verdade, os protagonistas desta dupla representação serem uma mesma pessoa (ver ponto 23).

93.

Eric. R. Kandel, a respeito destes auto-retratos, evoca uma figura tradicional germânica, o *Doppelgänger*, que está para além do conceito imediato de “sósia.” Esta figura, popular na literatura romântica alemã, é o duplo fantasmagórico de um indivíduo que age como se fosse esse próprio indivíduo. Contudo, parece haver alguma ambiguidade quanto ao seu efeito. Gregory cita um ensaio de Sigmund Freud (*The Uncanny*, na versão inglesa), de 1919, em que o psicanalista descreve

158 V. Vergo, *Before The Mirror*, p. 132.



Fig. 85 - Egon Schiele, *Os auto observadores II* (Morte e Homem), óleo sobre tela, 80,3x80cm, 1911.

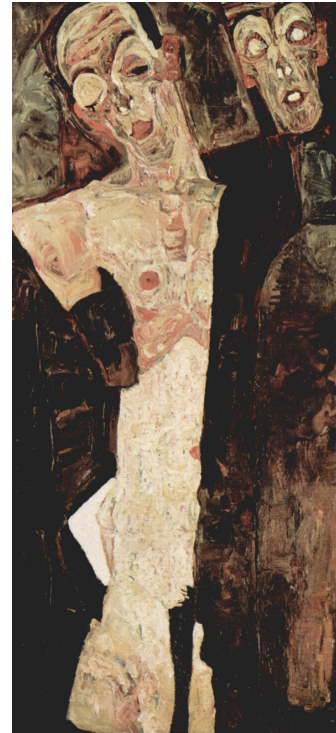


Fig. 86 - Egon Schiele, *Profetas* (auto-retrato duplo), óleo sobre tela, 110x50,3cm, 1911.

o *Doppelgänger* como familiar, amistoso e, simultaneamente assustador¹⁵⁹. Muito embora possa ser uma figura protetora, é considerado, na maior parte das vezes, um mensageiro da morte. Curioso será notar que na literatura a imagem do *Doppelgänger* partilha com as figuras de vampiros a ausência de alma, como tal, não aparece refletida em espelhos nem projeta uma sombra.

Segundo Kandel, Schiele, nos seus auto-retratos duplos, explora o duplo

¹⁵⁹ Gregory, *Mirrors in Mind*, p. 43 (em geral, pp. 42-44).

significado do *Doppelgänger*¹⁶⁰. Se em capítulos anteriores já se tinha aludido ao caráter cénico presente na pintura de Schiele (ponto 87), neste tipo de auto-retratos acentua-se o aparato teatral. Ser o *Doppelgänger*, figura protetora e ameaçadora, que não tem sombra nem imagem refletida no espelho, aumenta a intensidade dramática nos auto-retratos duplos de Schiele.

94.

Se abordarmos agora estas pinturas pelo aspeto formal, coloca-se o problema de conjugar duas figuras, o que, por si só, resulta numa maior complexidade das questões compositivas, quando comparado com o problema de ter que lidar com uma só figura. Recorrentemente, Schiele representa as figuras sobrepostas, estreitando, deste modo, o elo de ligação entre elas. A sobreposição das figuras forma uma sólida e coesa mancha (ver ponto 47). Torna, por vezes, impercetível quais os membros que pertencem a um ou a outro corpo, como se pode observar nos exemplos dados pelas figs. 85 e 86¹⁶¹. As figuras interagem e, assim, estabelecem, inevitavelmente, uma relação que enfatiza a estranheza da cena representada; representando duplamente a sua própria figura em poses dotadas tanto de estreitas semelhanças como de estranhas cumplicidades visuais, estas não se distinguem, sem embaraços, nos seus limites, dando a sensação de nos encontrarmos perante um único ser.

Finalizada a abordagem à obra de Schiele, em que, pela natureza dos temas envolvidos e pelas soluções compositivas adotadas, julgamos ser possível encontrar ligações com as pinturas e desenhos realizados no âmbito deste estudo,

160 Kandel, *The Age of Insight*, p. 178.

161 O mesmo efeito de ambiguidade, dado pelas peculiares posições dos corpos em sobreposição, encontra-se no quadro de Leonardo da Vinci *A Virgem, o Menino e Santa Ana*. Nesta pintura, quer os braços quer as pernas da Virgem parecem poder pertencer igualmente a Santa Ana, ou vice-versa.

gostaríamos, antes de dar por concluído este texto, de apresentar (não mais do que passageiramente, aliás) outros casos, mais ou menos episódicos na obra dos respetivos autores, com quem sinto afinidades no género de problemas de que fui falando ao longo desta tese, deste modo, ajudando a circunscrever ainda melhor a problemática desta.

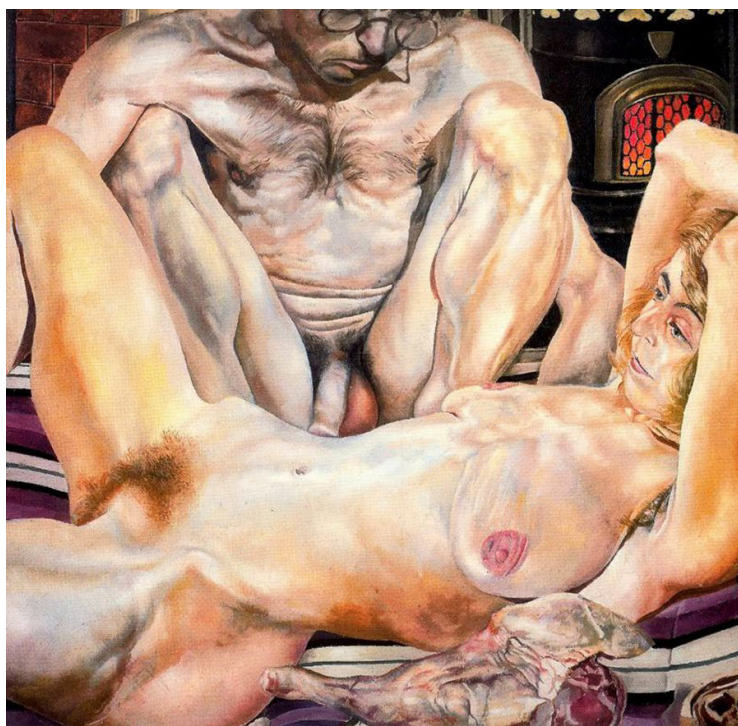


Fig. 87 - Stanley Spencer, *Duplo retrato nu: o artista e a sua mulher*, óleo sobre tela, 91,5x93,5cm, 1937.

95.

Assim, debruçemo-nos sobre o auto-retrato de Stanley Spencer (1891-1959), reproduzido na fig. 87.

Egon Schiele já havia experimentado poses semelhantes àquela do pintor inglês, em *Duplo auto-retrato nu: o artista e sua mulher*. O austríaco usara igualmente o formato quadrado, o ponto de vista picado e os cortes da figura pelos limites do quadro. Porém, o tratamento pictórico da pele dado por Schiele distingue-se do usado por Spencer. As diferenças tonais (ver ponto 32) marcam, em Spencer, a volumetria das formas. A pele, pálida, quase transparente, é modelada com ligeiras diferenças de tonalidade que marcam os acidentes anatómicos da superfície. O interesse de Spencer pelo pormenor fá-lo descrever as pequenas saliências e reentrâncias próprias da superfície epidérmica do corpo humano. Não sendo mobilizada qualquer fonte de luz que provoque fortes contrastes de claro-escuro, os volumes estão claramente representados. Não existem contornos. As figuras destacam-se do fundo pela diferença de valores e tons. As afinidades tonais na pele das duas figuras e a sobreposição dos corpos sugerem continuidade. A pose, agachada, ajusta-se ao formato quadrangular. O próprio enquadramento sugere uma ideia de compressão, patente nos cortes a que os limites do quadro sujeitam os corpos; por outro lado, evocando Arnheim, a peculiar relação de proximidade entre a cabeça de Spencer e o seu próprio órgão sexual poderá sugerir conexões com um estado instintivo, ainda primário, do homem, reforçando a sua forte componente sexual ¹⁶².

162 Rudolf Arnheim aborda nos seguintes termos as relações entre o espiritual e o corporal, no que à dimensão compositiva da figura humana diz respeito: “Os centros fornecidos pelo tema da composição podem estar contidos num único objeto visual. O exemplo mais proeminente de uma tal combinação é a figura humana, que se organiza à volta de dois centros principais, um deles na área do umbigo ou da anca, e o outro, na cabeça. A proporção do peso atribuído aos dois centros varia muito; corresponde simbolicamente à relação entre a natureza material ou instintiva do homem, associada às regiões intestinal e genital do corpo, e a sua natureza intelectual e espiritual, associada à cabeça que alberga o cérebro e os principais órgãos dos sentidos” (v. Arnheim, *O poder do centro*, p. 168).



Fig. 88 - Georg Baselitz, *Nu masculino* (auto-retrato), 1973.

Nesta pintura, é precisamente a área intelectual (cabeça) que como que desce, aproximando-se da área instintiva (zona genital). O ponto de vista, ligeiramente picado de Stanley Spencer, coloca as figuras em nível inferior relativamente ao observador. Isto é, não se elevam do chão, antes a ele se agarrando e sublinhando a condição animal.

Já quanto ao auto-retrato de Georg Baselitz (1938), consoante podemos verificar na fig. 88, caracteriza-se por um ponto de vista quase diametralmente oposto: o pintor representa-se em posição invertida não exibindo, porém, a vista de cima para baixo usada por Spencer. A verticalidade da pose, em Baselitz, coloca a cabeça afastada do órgão sexual. O formato e o posicionamento do quadro acompanham a verticalidade da própria pose.

Outra das características deste auto-retrato encontra-se na plasticidade da

tinta. A quantidade e pastosidade empregues por Baselitz afastam-se do trabalho delicado e minucioso de Spencer quanto ao tratamento da pele. Aquele recorre a fortes pinceladas, sem modelação suave nem as transparências de Spencer.

Baselitz não se detém em representações anatómicas minuciosas. Todavia, partilha com Spencer a ausência de fortes contrastes de luz na representação da volumetria. A anatomia de superfície, em Baselitz, é ostensivamente representada com as marcas dos pinceis, assemelhando-se, desta forma, às dedadas de um escultor no barro, e emprestando à pintura um aspeto inacabado. O corpo, ocupando menor área no quadro, não sofre cortes significativos e permite uma representação do espaço envolvente, se bem que apenas em apontamento.

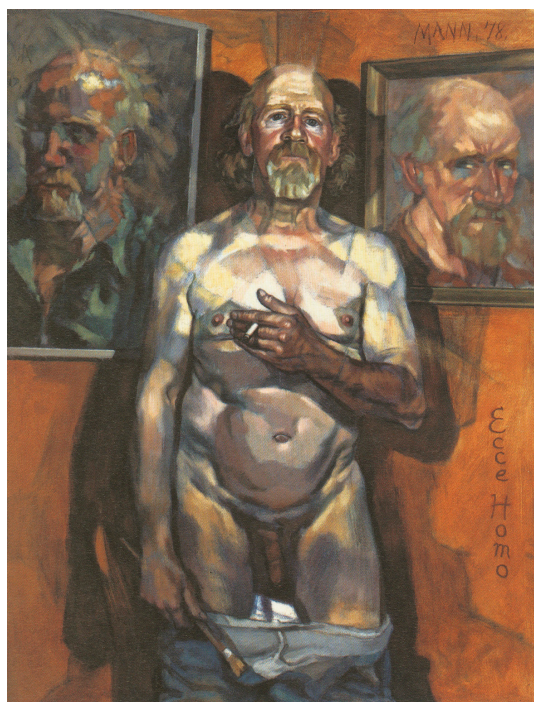


Fig. 89 - Cyril Mann, *Ecce Homo*, óleo sobre tela, 136x103cm, 1978.

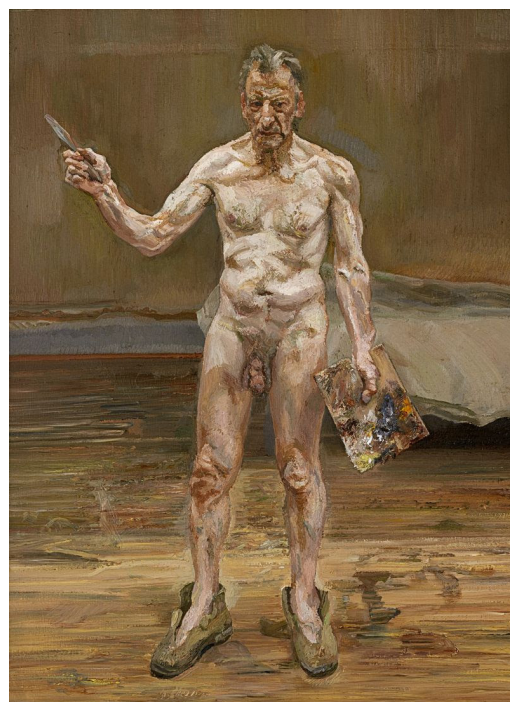


Fig. 90 - Lucien Freud, *Pintor a trabalhar (reflexo)*, óleo sobre tela, 101,25x81,75cm, 1993.

A pose marcadamente vertical e frontal que Cyril Mann (1911-1980) dá ao auto-retrato, reproduzido na fig. 89, é acompanhada pelo posicionamento do próprio quadro, à semelhança do que acontece no auto-retrato de Georg Baselitz ¹⁶³. No entanto, ao contrário de Baselitz, Mann representa solidamente o espaço circundante. O grau de detalhe, em particular das mãos e cara, e o grau de acabamento, que se encontram por todo o quadro, marcam o trabalho de Cyril Mann que, do ponto de vista das soluções plásticas dadas ao corpo e ao espaço, se afasta do auto-retrato de Baselitz. Curioso será observar no auto-retrato de Cyril Mann que a inclusão de uma peça de vestuário acentua a condição de quem esteve vestido e se despiu, sublinhando, desta forma, a ideia de exposição, acrescida de provocação inerente ao título da obra ¹⁶⁴.

Observando a intensidade dada aos efeitos da tinta, encontramos paralelismo entre o auto-retrato de Baselitz e o de Lucian Freud (1922-2011), que habitualmente representa a anatomia visível do corpo recorrendo ao uso de tintas pastosas.

No auto-retrato reproduzido na fig. 90 – o único que Lucian Freud realizou – a verticalidade e a frontalidade da pose aproximam-no dos auto-retratos quer de Baselitz, quer de Mann. Contudo, a pastosidade da tinta em Freud confere ao corpo uma consistência carnal que não está presente, de forma tão evidente, nas obras dos outros acima referidos. Há ainda outro aspeto a salientar: a representação dos utensílios próprios à sua prática oficial em plena atividade.

Já no auto-retrato reproduzido na fig. 91, Avigdor Arikha (1929-2010), se bem que representando-se igualmente em plena atividade, distingue-se de Freud

¹⁶³ Embora o título da obra de Cyrill Mann não a identifique como pertencendo ao género aqui estudado, existe um breve comentário que acompanha a reprodução em que efetivamente se afirma tratar-se de um auto-retrato (Vann, *Face to Face*, p. 77).

¹⁶⁴ Réau, “Ecce Homo o Cristo presentado al pueblo,” p.478.

na pose: fez-se representar sentado, com um ângulo de abertura de pernas que parece querer fazer convergir o olhar para a genitália.

Não concluiremos esta análise sem antes estabelecer um outro paralelo entre o auto-retrato de Stanley Spencer, aqui abordado, e o de Scott Hess (1955-...), com reprodução na fig. 92.

Ambos ajustam as poses ao formato do quadro, sujeitando os corpos aos cortes impostos pelos limites daquele. No entanto, enquanto Spencer representa a pele nas suas gradações tonais sem recorrer a um forte contraste de claro-escuro, Hess traduz o volume através do recurso aos contrastes e modelações de claro-escuro.



Fig. 91 - Avigdor Arikha,
Auto-retrato. Grafite sobre papel,
35,5 x 25,3 cm, 27 Junho 1976.

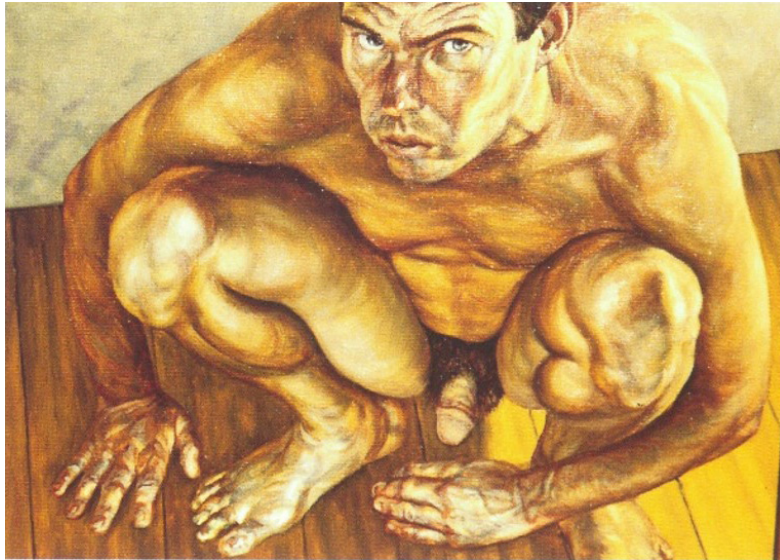


Fig. 92 - F. Scott Hess, *Auto-retrato*, 1994.

96.

A observação dos auto-retratos nus de todos os pintores aqui abordados permite concluir que existem duas características comuns a todos eles e ao auto-retrato nu em geral: o corpo nu assume protagonismo total (ou quase); o artista não oculta a sua identificação. Representar a cabeça e tronco exclui a totalidade do corpo, elemento essencial para que se perceção a nudez integral. As poses assumidas pelos artistas¹⁶⁵, não se apropriam das gestualidades características do nu clássico¹⁶⁶, evitando assim ambiguidades.

165 No que diz respeito à importância da pose, Margaret Walters adianta que o nu masculino, tradicionalmente, sugere força e vitalidade, enquanto o nu feminino tem sido representado sugerindo, quase sempre passividade (v. Walters, *The Nude Male*, p. 8).

166 A propósito da distinção entre *nu*, enquanto género clássico, e *nudez*, própria de alguém que está desconfortavelmente representado sem roupa, Kenneth Clark, lapidarmente, estabelece os limites do que, na língua inglesa, define os conceitos de *to be naked* e *nude* (Clark, *O Nu*, p. 25).

Nota final

Na utilização prática que fiz dos espelhos em ateliê, estes não foram entendidos apenas como objetos a partir dos quais se obtêm imagens de características óticas apropriadas à imitação em pinturas ou desenhos. Se é certo que estas superfícies refletoras nos devolvem a nossa própria imagem em tempo real e com a qualidade de nitidez que, em determinadas situações, parecem prolongar o espaço real (e, assim, termos a percepção de nos encontrarmos diante de uma outra pessoa), é igualmente verdade que o uso que fiz das peculiaridades óticas dos espelhos serviu para construir um conjunto de auto-retratos cujo objetivo não passa pela apropriação imitativa dos reflexos. As particularidades dos reflexos proporcionam significativas diferenças quanto à visualização do próprio corpo, se comparadas com uma visão 'a olho nu' (ver pontos 12 e 13). Essas diferenças foram ainda alvo de interpretações, conferindo às representações do espaço e, com especial ênfase, às do corpo, configurações anatômicas e cromáticas cuja realidade visual está para além de uma simples verosimilhança naturalista. Para além do mais, os processos e métodos por mim adotados de desenho e de pintura foram também condicionados pela forma e pela dimensão dos próprios espelhos. Consequentemente, poder-se-á dizer que os espelhos contribuíram outrossim para os resultados compositivos das obras, dado que conduziram a especificidades quanto à obrigatória partilha do espaço com os outros objetos que integram as práticas oficinais no espaço de ateliê e quanto aos limites que o próprio corpo me impõe (ver pontos 13 e 36).

Por último, apesar de o corpo do próprio estar disponível, ainda assim, verifica-se uma quase total ausência da prática do auto-retrato nu. Embora este estudo não tenha como objetivo encontrar possíveis razões para tal ausência, regista-se com interesse algo que Margaret Walters menciona: esta tendência poderá estar associada ao facto de, nos últimos duzentos anos, a grande maioria dos artistas, cuja obra incide na representação da figura humana, ter focado a atenção quase

exclusivamente no corpo feminino¹⁶⁷. Walters define lapidarmente o ‘esquecimento’ do homem em representar a sua própria nudez como “alienação do seu próprio corpo.”¹⁶⁸ Mais recentemente, Natter corrobora esta ideia da raridade da representação do corpo masculino, afirmando que tal realidade até ao momento não sofreu significativas alterações¹⁶⁹.

O presente estudo poderá ser útil aos que, interessados no tema, queiram dar-lhe continuidade contribuindo, assim, para que essa tendência se altere.

167 Walters, *The Nude Male*, p. 8.

168 Walters, *Id.*, p. 271.

169 Natter, “Foreword: The Long Shadow of the Fig Leaf,” pp. 5-12.

Bibliografia

- ALARCÓ, Paloma — “The human clay.” Em ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm (coord.) — *The Mirror and the Mask-Portraiture in the Age of Picasso*. Madrid: Museu Thyssen Bornemisza, 2007
- ALBENDA, Pauline — “Mirror: Ancient World.” Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 21
- ALBERTI, Leon Battista — *Da pintura*: referente a *De Pictura* (1435/1436). Versão consultada: *On Painting*. Tradução de Cecil Grayson. London: Penguin Books, 1972
- AMES-LEWIS, Francis — *The Intellectual Life of Early Renaissance Artist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000
- ARIKHA, Avigdor — *On Depiction: Selected Writings on Art 1965-94*. Sem indicação do tradutor. London: Bellew Publishing, 1995
- ARNHEIM, Rudolf — “Análise perceptual de um cartão de Rorschach” (1953). Em ARNHEIM — *Para uma psicologia da arte*
- ARNHEIM, Rudolf — *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* (1974). Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005
- ARNHEIM, Rudolf — “Aspectos perceptuais e estéticos da resposta-movimento” (1951). Em ARNHEIM — *Para uma psicologia da arte*
- ARNHEIM, Rudolf — *O Poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Tradução de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1988
- ARNHEIM, Rudolf — *Para uma psicologia da arte*: a versão portuguesa consultada encontra-se num volume, *Para uma psicologia da arte / Arte e entropia*, onde se reúnem dois títulos originalmente publicados em alturas diferentes: *Para uma psicologia da arte*, de 1966, e *Arte e entropia*, de 1971. Tradução de João Paulo Queiroz. Lisboa: Dinalivro, 1997
- AMSTERDAM, Beulah — “Mirror Self-Image Reactions Before Age Two.” Em *Developmental Psychobiology*, vol. 5, nº 4, 1972

- AYAN, Steve — “Speaking of Memory.” Entrevista a Eric Kandel. Em *Scientific American Mind*, October/November 2008
- BALL, Philip — *Bright Earth: Art and the Invention of Color*. Chicago: The University Chicago Press, 2001
- BALTRUSAITIS, Jurgis — *Lo Specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction* (1978). Tradução de Claudio Pizzorusso. Milano: Adelphi Edizione, 2007
- BAXANDALL, Michael — *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972). New York: Oxford University Press, 1988
- BERGER, John — *Modos de ver* (1972). Tradução de Ana Maria Alves. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2011
- BESNIER, Jean-Michel — *Histoire de la philosophie moderne et contemporaine. Figures et oeuvres*. Paris: Grasset, 1993
- BONAFOUX, Pascal — *Portraits of the Artists: the Self-Portrait in Painting*. Sem indicação do tradutor. Nova York: Rizzoli International Publications, 1985
- BOND, Anthony; WOODALL, Joanna — *Self-Portrait: Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery, 2005
- BORZELLO, Francis — *The Naked Nude*. London: Thames & Hudson, 2012
- BOULEAU, Charles — *Charpenters. La géométrie secrète des peintres*. Paris: Éditions du Seuil, 1963
- BREUILLE, Jean-Philippe — *Dictionnaire des courants picturaux : tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Age à nos jours*. Paris: Librairie Larousse, 1990
- BROOKE, Xanthe — *Face to Face: Three Centuries of Artists’ Self-Portraiture*. Liverpool: The Bluecoat Press, 1995
- CALADO, Margarida; PAIS da SILVA, Jorge Henrique — *Dicionário de termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2004
- CAMPBELL, Lorne — “Portraiture.” Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 25

- CENNINI, Cennino — *Il libro dell arte* (1390). Versão consultada: *El libro del arte*.
Tradução de Fernando Olmenda Latorre. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2000
- CHASTEL, André — *Il gesto nell'arte*. Tradução de Daria Pinelli. 2ª ed. Roma.
Bari: Editori Laterza, 2010
- CHILD, Graham — “Mirror: western world.” Em TURNER [coord.] —
The Dictionary of Art, vol. 21
- CLAIR, Jean — “L'anatomia impossibile.” Em *La Biennale di Venezia, 46. Exposizione Internazionale d'arte. Identità e alterità: figure del corpo 1895/1995*. Venezia:
Marsilio Editore, 1995
- CLARK, Kenneth — *O nu, um estudo sobre o ideal em arte* (1956). Tradução de
Ernesto de Sousa. Lisboa: Editora Ulisseia, sem indicação de data.
- CLARKE, Michael — *Oxford Concise Dictionary of Art Terms*. New York: Oxford
University Press, 2010
- CUMMING, Laura — *A Face to the World: on Self-Portraits*. London: Harper Press, 2010
- DOERNER, Max — *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Tradução de
Pedro Reverté. Zaragoza: Editorial Reverté, 1965
- DRURY, Elizabeth — *Self-Portraits of the World's Greatest Painters*. London:
Parkgate Books, 1999
- FALCIANI, Carlo — *Pontormo : disegni degli Uffizi*. Firenze : Leo S. Olschki Editore
(Gabinetto Disegni e Stampe Degli Uffizi), 1996
- FALOMIR, Miguel [coord.] — *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional
del Prado, 2008
- FAREWELL, Beatrice — “Manet.” Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 20
- FOSTER, Hal — “The Viennese Avant-Garde and Psychoanalysis.” Em FOSTER, Hal;
KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH; Benjamin H. D. — *Art Since 1900:
Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004
- FRADE, Pedro Miguel — “Do auto-retrato à encenação de si.” *Je est un autre*.
Lisboa: Galeria CÓMICOS/Luís Serpa Editores, 1990

- GIL, José — “Corpo: o mímico e a infralíngua.” Em RUGGIERO, Romano — *Enciclopédia: soma/psique-corpo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995, vol. 32
- GOLDBERG, Benjamin — *The Mirror and Man*. Virginia: The University Press of Virginia, 1995
- GOLIOT-LETÉ, Anne; JOLY, Martine; LANCIEN, Thiery; LE MÉE, Cécile; VANOYE, Francis — *Dicionário de imagem*. Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011
- GOMBRICH, Ernst H. — *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London; Phaidon Press, 1987
- GREGORY, Richard — *Mirrors in Mind*. New York: W. H. Freeman and Company, 1997
- HALL, James — *The Self-Portrait: a Cultural History*. London: Thames & Hudson Ltd, 2014
- HAMMER, Martin — *The Naked Portrait: 1900 to 2007*. Edimburgh: National Galleries of Scotland, 2007
- HECHT, Eugene — *Óptica*. Tradução de José Manuel Rebordão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012
- HOLANDA, Francisco de — *Do tirar polo natural* (1549). Lisboa: Livros Horizonte, 1984
- HUNT, Morton — *The Story of Psychology*. New York [...]: Doubleday, 1993
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes; KALLIR, Jane — *Egon Schiele: Self Portraits and Portraits*. Munich, London, New York: Prestel, 2011
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes; WEIDINGER, Alfred — “Egon Schiele: Self-Portraits ‘An eternal dream full of life’s sweet excess’” Em HUSSLEIN-ARCO, Agnes; KALLIR, Jane — *Egon Schiele*
- ISAACS, Alan — *Dicionário breve de física*. Tradução de Maria Teresa Rio Escoval, Lisboa: Editorial Presença, 1996
- JORDANOVA, Ludmilla — “The Body of the Artist.” Em BOND, Anthony; WOODALL, Joanna — *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery, 2005

- KANDEL, Eric R. — *The Age of Insight: the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House, 2012
- KEVLES, Bettyann Holtzmann — *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*. Massachusetts: Helix Books, 1998
- KLEE, Alexander — “Attitudes and Gestures as Reflections of the Conception of Gender.” Em HUSSLEIN-ARCO, Agnes; KALLIR, Jane — *Egon Schiele*
- KOERNER, Joseph Leon — *The Moment of Self-Portraiture in the German Renaissance Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993
- KUSPIT, Donald — *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- LA BIENALE DI VENEZIA 46. *Exposizione Internazionale d’arte. Identità e alterità: figure del corpo 1895/1995*. Veneza: Edizioni La Biennale di Venezia, 1995
- LAWLER, James — “Daemons of the Intellect: The Symbolists and Poe.” *Critical Inquiry*, Autumn 1987
- LAWSON, Rebecca; BERTAMINI, Marco; LIU, Dan — “Overestimation of the Projected Size of Objects on the Surface of Mirrors and Windows.” *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, volume 33, nº 5, October 2007
- LECOQ, Jacques — *Theatre of Movement and Gesture*. Sem indicação do tradutor. USA and Canada: Routledge, 2006
- LEITCH, Vincent B. — “The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller.” *Critical Inquiry*, Summer 1980
- LICHTENSTEIN, Jacqueline [coord.] — *A pintura: textos essenciais*, vol. 6. São Paulo: Editora 34, 2004
- LOMBROSO, Cesare — *L’uomo delinquente: in rapporto all’antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Torino: Fratelli Bocca, Editori, 1924

- LUCIE-SMITH, Edward — *Adam: The Male Figure in Art*. London: Weindenfeld & Nicolson, 1998
- MACFARLANE, Alan; MARTIN, Gerry — *Glass: a World History*. Chicago, University of Chicago Press, 2002
- MACKNIK, Stephen L.; DI STASIO, Leandro Luigi, MARTINEZ-CONDE, Susana — “Perfectly Timed Advertising.” *Scientific American Mind*, May/June 2013
- MACKNIK, Stephen L.; MARTINEZ-CONDE, Susana — “And Yet It Doesn’t Move.” *Scientific American Mind*, May/June 2015
- MAYER, Ralph — *Manual do artista*. Tradução de Christine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- MEDEIROS, Margarida — *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000
- MELCHIOR-BONNET, Sabine — *The Mirror: a History*. Tradução de Katharine H. Jewett. New York; London: Routledge, 2002
- METKEN, Günter — “Dietro lo specchio.” Em *La Biennale di Venezia 46*
- MILLER, Jonathan — *On Reflection*. London: National Gallery, 1998
- MORRIS, Christopher — *Academic Press Dictionary of Science and Technology*. San Diego, New York, Boston, London, Tokyo, Toronto: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1992
- NATTER, Tobias G. — “Foreword: the Long Shadow of the Fig Leaf.” Em NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth — *Nude Men: From 1800 to Present Day*. Vienna: Hirmer, 2012
- NICOLIDES, Kimon — *The Natural Way to Draw* (1941). Boston: Houghton Mifflin Company, 1990
- PENDERGRAST, Mark — “Mirror Mirror: A Historical and Psychological Overview.” Em Anderson, Miranda — *The Book of the Mirror: A Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008

- PEVSNER, Nikolaus — *Academies of Art, Past and Present*. New York: Da Capo Press, 1973
- PLAZZOTTA, Carol — “Pontormo.” Em FALOMIR [coord.] — *El retrato del Renacimiento*
- POPE, Arthur — *Tone Relations In Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1922
- PROSSINGER, Cynthia — “Secession: Vienna.” Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 28
- RÉAU, Louis — *Iconografia del arte cristiano: introducción general*. Tradução de José M^a Sousa Jiménez, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 (vol. 2)
- RENAUT, Alain — *L'Ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*. Paris: Gallimard, 1989
- RIMBAUD, Arthur — *Oeuvres complete*. Paris: Gallimard, 1951
- RODGERS, David — “Nude”. Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 23
- ROUSSEAU, Pascal — “Rayonnements”. Em LAMPE, Angela; CHÉROUX, Clément — *Edvard Munch: l'oeil moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2011
- SARGENT, Walter — *The Enjoyment and Use of Color*. New York: Dover Publications, Inc., 1964
- SAUNDERS, Gill — *The Nude: a New Perspective*. London: Herbert Press Ltd, 1989
- SCHARF, Aaron — *Art and Photography*. Harmondsworth; Baltimore; Victoria: Penguin Books, 1975
- SCHWARTZ, Lillian — “The Art Historian’s Computer.” *Scientific American*, April 1995
- SENIOR, C.; BARNES, J.; GIAMPIETRO, V.; SIMMONS, A.; BULLMORE, E. T.; BRAMMER, M.; DAVID, A.S. — “The Functional Neuroanatomy of Implicit-Motion Perception or ‘Representational Momentum’.” *Current Biology*, vol. 10, n^o 1 (January 1, 2000)
- SHAPIRO, Meyer — “Art Schools: Drawing from the Figure.” Em WESTEBROOK, Adele — *Meyer Schapiro: His Painting, Drawing and Sculpture*. New York: Harry N. Adams, Incorporated, 2000

- SMITH, Terry — “Modernism”. Em TURNER [coord.] — *The Dictionary of Art*, vol. 21
- SOLSO, Robert L. — *Cognition and Visual Arts*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996
- STIEFEL, Klaus M.; HOLCOMBE, Alex O. — “Eyes, Camera, Action!” *Scientific American Mind*, May/June 2014
- TURNER, Jane (coord.) — *The Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2003, 36 volumes.
- VANN, Philip — *Face to Face: British Self-Portraits in the Twentieth Century*. London; Bristol: Sansom & Company, 2004
- VASARI, Giorgio — *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550). Torino: Einaudi, 1991 (vol. 2)
- VERGO, Peter — “Before the Mirror.” Em VERGO, Peter; WRIGHT, Barnaby — *Egon Schiele: The Radical Nude*. London: The Courtauld Gallery in Association with Paul Hoberton Publishing, 2014
- WALTERS, Margaret — *The Nude Male: a New Perspective*. New York & London: Paddington Press, 1978
- WHITFORD, Frank — “A Tale of Two Cities: Expressionism in Berlin and Vienna.” Em HUSSLEIN-ARCO, Agnes; KÖHLER, Thomas; BURMEISTER, Ralf; KLEE, Alexander; LÜTGENS, Annelie — *Vienna-Berlin: The Art of Two Cities*. Munich; London; New York: Prestel, 2014
- WEST, Shearer — *Portraiture*. New York: Oxford University Press, 2004
- WOODS-MARSDEN, Joanna — “El autorretrato del Renacimiento.” Em FALOMIR [coord.] — *El retrato del Renacimiento*.
- WURTZ, Robert H.; GOLDBERG, Michael E.; ROBINSON, David Lee — “Brain Mechanisms of Visual Attention”. *Scientific American*, June 1982